# تجزیہ و تفہیم

مرتبہ —

— ڈاکٹر مظفر حنفی

قیمت پچاس روپئے

ناشر

نسیم بک ڈپو۔ ۲۵ لاٹوش روڈ لکھنؤ

فون: آفس: ۴۴۵۵۹
رہائش: ۴۵۳۳۴

ناشر: فہیم انہونوی (باراول ۱۹۸۵ء) مطبع: کلر پرنٹنگ پریس دہلی

شمس الرحمٰن فاروقی

کے نام ———

مظفر حنفی

# تقسیم

---

## حصّہ دوم — تجزیہ

### نیا افسانہ

## نئی غزل



## نئی نظم

# کچھ اس کتاب کے بارے میں

گزشتہ بیس اکیس برسوں سے اردو ادب میں جدیدیت کا جو رجحان پیدا ہوا ہے وہ اب اس منزل پر پہنچ گیا ہے کہ ہند و پاک کی مختلف دانش گاہوں نے بی۔ اے (ایم اے علاوہ) کے نصابات میں جدید شاعری کو بھی شامل کیا ہے اور مغربی ممالک کی یونیورسٹیاں بھی نئے اردو ادب کو اپنے نصاب میں شامل کرنے کے بارے میں غور کرنے پر مجبور ہو گئی ہیں اس طرح ایک طرف تو اردو ادب کے طالب علم کے لئے جدیدیت اور اس سے متعلق ادب کو مختلف زاویوں سے پرکھنا اور سمجھنا ضروری ہو گیا ہے اور دوسری طرف اردو کے عام قاری کے لئے بھی ایک ایسی کتاب، وقت کی ضرورت بن گئی ہے جو معاصر ادب کے افہام و تفہیم میں اس کی معاونت کر سکے۔ ادھر نئے افسانوں کے مجموعے تو بکثرت شائع ہوئے لیکن نئے ادب سے متعلق مضامین ہند و پاک کے بے شمار رسائل اور ہفت روزہ پرچوں میں ہی بکھرے رہ گئے جن تک عام طالب علم یا قاری کی رسائی ناممکن نہیں تو بیحد مشکل ضرور ہے۔ نئے ادب پر مضامین کا ایک مجموعہ شائع بھی ہوا تو وہ کسی ایک مخصوص نقاد کے افکار کی ترجمانی کرتا ہے جب کہ ضرورت ایک ایسے مجموعے کی تھی جس میں جدید ادب کے ہر پہلو پر مختلف نقطہ ہائے نگاہ کے حامل ناقدین کے مضامین شامل ہوں تاکہ سارے پہلوؤں سے روشناس ہو کر طالب علم اپنی ذاتی رائے بہ آسانی قائم کر سکے۔ زیر نظر کتاب انھیں ضرورتوں کو مد نظر رکھتے ہوئے ترتیب دی گئی ہے نئے ادب کی حمایت اور مخالفت میں لکھے گئے تمام اہم مضامین کا احاطہ کرتی ہے۔

کتاب کا پہلا حصّہ نئے اردو ادب میں عام طور پر مروّج اصناف کے سلسلے میں توضیحی اور نظریاتی مضامین پر مشتمل ہے اور دوسرے حصّے میں نئے افسانے، نئی غزل اور نئی نظم پر علیحدہ علیحدہ تجزیاتی مضامین شامل کیے گئے ہیں چونکہ نثری نظم تا حال اردو میں تجربہ کی منزل سے گزر رہی ہے اس لئے اس پر صرف ایک مضمون شامل ہے۔ کوشش کی گئی ہے کہ ایسے تمام مضامین (خواہ وہ جدیدیت کے حق میں ہوں یا اس کے خلاف جاتے ہوں) اس کتاب میں جمع کر دیئے جائیں جو عصری ادب کے کسی اہم مکتب خیال کی ترجمانی کرتے ہوں یا اپنی جگہ ادبی اہمیت کے حامل ہوں۔ بعض مضامین اپنی نوعیت کے اعتبار سے حصّہ اول کے بجائے حصہ دوم میں یا حصہ دوم کی جگہ حصّہ اول میں بھی رکھے جا سکتے تھے۔ ان کے سلسلے میں تفہیم و تجزیہ کے تناسب کا لحاظ رکھتے ہوئے فیصلہ کیا گیا ہے۔

ہر چند کہ میں بذاتِ خود نئے شاعروں میں گنا جاتا ہوں لیکن اپنے طور پر میں نے پوری کوشش کی ہے کہ جدیدیت کی بے لاگ تصویر ان مضامین کے ذریعے پڑھنے والوں کے سامنے پیش کر سکوں۔ امید ہے کہ میری یہ غیر جانبدارانہ کوشش توجہ کی مستحق سمجھی جائے گی۔

۹ر نومبر ۱۹۶۹ء
مظفر حنفی
سیوانی پورہ۔ بھوپالی گیٹ
سیہور (بھوپال)

# حصّہ اوّل

## آل احمد سرور

# نئی شاعری چند مسائل

نئی شاعری سے میں وہ شاعری مراد لیتا ہوں جو بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں شروع ہوئی۔ شروع شروع میں اس میں وہ شاعری بھی شامل تھی جسے بعد میں ترقی پسند شاعری کہا گیا جس طرح نئے ادب میں ترقی پسند ادب بھی شامل تھا۔ مگر بہت جلد دونوں کا فرق ظاہر ہوگیا۔ ترقی پسند شاعری فرد اور سماج کے رشتے پر زیادہ زور دیتی تھی۔ اس کے نزدیک موضوع کا مسئلہ زیادہ اہمیت رکھتا تھا اور موضوع کی سماجی اہمیت ضروری تھی۔ اس نے زندگی کے سیاسی پہلو پر زیادہ زور دیا اور ہندوستان کی آزادی، مغربی سامراج کی چیرہ دستی، سرمایہ داری کی لعنتیں اور سوشلزم کی برکتیں، ... عالمی جنگ اور عالمی امن کے مسائل، ان چیزوں سے زیادہ دلچسپی لی۔ ہیئت کے معاملے میں اس نے کوئی انقلابی قدم نہ اٹھایا، معمولی تصرفات اور تھوڑی بہت تبدیلیوں کو کافی سمجھا، ہاں غزل کی آمریت کے خلاف آواز ضرور اٹھائی مگر کچھ عرصے کے بعد غزل کو بھی گلے لگالیا۔ یعنی بیسویں صدی کے دو پیغمبروں میں سے مارکس سے اسکا واسطہ زیادہ رہا۔ اس کے مقابلے میں نئی شاعری نے فرد کو، اس کی ذہنی کیفیات کو اس کے شعور اور لاشعور کے درمیان کشمکشوں اور درکچوں کو زیادہ اہمیت دی۔

نئی شاعری ترقی پسند شاعری کے مقابلے میں ہیئت کے معاملے میں زیادہ باغیانہ روش رکھتی تھی۔ اس کا رشتہ فرائیڈ سے زیادہ گہرا تھا گو یہ مارکس کی طرف بھی کبھی کبھی دیکھ لیتی تھی۔
نئی شاعری کا آغاز میرا جی، راشد، مختار صدیقی، اختر الایمان وغیرہ سے ہوتا ہے، ترقی پسند شاعری کا مجاز، فیض، سردار، مخدوم وغیرہ سے۔ جس طرح اقبال اور جوش کے یہاں بھی ترقی پسندی ملتی ہے اور جوش تو قبلۂ رندانِ جہاں ہیں مگر ان دونوں کی شاعری کا آغاز بہت پہلے ہو چکا تھا۔ اسی طرح عظمت اللہ خان کے یہاں بھی نئی شاعری ملتی ہے مگر بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں دراصل کچھ باغی روحوں کو ایک تحریک یا فضا قائم کرنے کا موقع ملتا ہے اور اس کے لئے ایک تنقید بھی وجود میں آجاتی ہے، اس لئے بہتر یہ ہوگا کہ ہم بیسویں صدی کی تیسری دہائی سے نئے ادب یا نئی شاعری کا آغاز تسلیم کریں۔ اس نئے ادب یا نئی شاعری کے دو موڑ فوراً دکھائی دے جاتے ہیں۔ ایک ترقی پسند شاعری کا ہے جس کا شباب بیسویں صدی کی چوتھی دہائی میں نظر آتا ہے اور پھر یہ شاعری اپنا تاریخی رول انجام دینے کے بعد انحطاط پذیر ... ہو جاتی ہے، دوسرا نئی شاعری کا ہے جو چوتھی اور پانچویں دہائی میں خاصی ترقی کرنے کے بعد چھٹی دہائی میں کچھ نئے برگ و بار لاتا ہے اور جس کے ارتقا کا سلسلہ ابھی جاری ہے۔ اپنے مجموعی کارنامے اور اس کے آئندہ امکانات دونوں کے لحاظ سے نئی شاعری، ترقی پسند شاعری سے آگے بھی جا سکتی ہے۔
نئی اور پرانی میں اول الذکر کے بہتر ہونے اور آخر الذکر کے فرسودہ ہو جانے کی بحث لانا غلط ہوگا۔ یہاں صرف نئے احساس اور اظہار اور روایتی احساس اور اظہار کے فرق پر زور دینا زیادہ مناسب ہوگا۔ اس طرح یہ بھی تسلیم کرنا ہوگا کہ روایتی احساس کے ساتھ اچھی شاعری اور نئے احساس اور اظہار کے باوجود

بعض نئے شعراء کے یہاں مغرب کی سطحی تقلید یا ماخوذ شاعری دونوں باتیں بکثرت مل جائیں گی۔

جیسا کہ اوپر کہا گیا نئی شاعری سے پہلے اردو شاعری کے سامنے جو تصورات اور آدرش تھے وہ سب مضحکہ خیز اور فرسودہ نہیں ہو گئے ہیں۔ مثلاً رومانیت یا کسی طرح کا آدرشی مزاج اب بھی پڑھنے والوں کو متاثر کر سکتا ہے۔ مثلاً حسرت کا یہ شعر۔

حسن بے پروا کو خود بین و خود آرا کر دیا
کیا کیا میں نے کہ اظہار تمنا کر دیا

یا اختر شیرانی کا یہ شعر:-

یہ کس کو دیکھ کر دیکھا ہے میں نے بزم ہستی کو
کہ جو شئے ہے خدائی میں حسیں معلوم ہوتی ہے

یا اقبال کا یہ شعر:-

بے خطر کود پڑا آتش نمرود میں عشق
عقل ہے محو تماشائے لب بام ابھی

یا میر کا یہ شعر:-

دور بیٹھا غبار میر اس سے
عشق بن یہ ادب نہیں آتا

بات یہ ہے کہ ادب میں زندگی کی طرح نئے اور پرانے کا فرق صرف اچھے اور برے کے پیمانے سے ناپنا غلط ہوگا۔ پرانے موضوعات کو جس طرح تازگی اور نیاپن عطا کیا جا سکتا ہے یا ان میں انفرادی احساس کی آنچ آ سکتی ہے، بالکل

اسی طرح نئے احساس میں نئے پن کے حقیقی وجود کے بجائے خود نمائی، محض مختلف ہونے کا جذبہ یا ایسے جذبات کی نمائش بھی ہو سکتی ہے جو محض بغاوت کی وجہ سے یا مغرب کی تقلید میں ہو سکتے ہیں، یا ان میں ریاض کی کمی یا چونکانے کا جذبہ بھی ہو سکتا ہے جس کی زیادہ قدر و قیمت نہیں ہے۔ یہاں پرانے پن اور فرسودگی میں فرق ہے۔ فرسودگی اس وقت محسوس ہوتی ہے جب کوئی روایتی مضمون اس طرح آتا ہے کہ اس میں کوئی جان، کوئی کیفیت، کوئی جذبہ نہیں ملتا۔ بلکہ اس مضمون کی تکرار سے ذہن ایک ناگواری محسوس کرتا ہے کہ یہ تو اگلے برس کی تیلیاں ہیں یا وہ جذبہ جس طرح پہلے ادا ہوتا تھا اور ذہنوں کو متاثر کرتا تھا، آج کا ذہن اس منزل سے آگے نکل چکا ہے۔ مثلاً اصغر کا یہ مصرع:۔

چلا جاتا ہوں ہنستا کھیلتا موجِ حوادث سے

مضحکہ خیز نہیں ہے۔ یہاں دوسرے مصرعے میں شاعر نے جو مناسبات استعمال کئے ہیں اس کی وجہ سے پورا شعر ہمیں اب اس طرح متاثر نہیں کرتا جس طرح پہلے کرتا تھا۔ یہاں جنون، وحشت، محبوب کی نزاکت، رشک کے وہ مضمون جو پرانے شعرا نظم کیا کرتے تھے اب مضحکہ خیز ہو گئے ہیں۔ مضحکہ خیز مضمون وہ ہوتا ہے جو آج بیان کیا جائے مگر انیسویں صدی کے مناسبات کے ساتھ بیان کیا جائے۔ فرسودہ مضمون وہ ہوتا ہے جو اپنی کیفیت کھو چکا ہو جس طرح موٹر کی بیٹری ہے جس کی توانائی ختم ہو گئی ہے اور اسے استعمال کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے یا گنڈیری کا رس چوسا جا چکا ہے اور اس کے پھوک سے دل بہلانے کی کوشش کی جا رہی ہے۔

نئی شاعری آج کے لمحے بہ لمحہ دیکھتے تر ہوتے ہوئے تہذیبی، اونچا اور ذہنی افق

اور معاشرتی اور نفسیاتی پس منظر کو دیکھتے ہوئے عصری شعور اور احساس کے اظہار کی ذمہ داری ابھی پوری نہیں کر سکی ہے، ہاں اس کی کوشش ضرور کر رہی ہے اور اس کوشش کے جو نتائج سامنے آئے ہیں گو وہ سب کے سب مایوس کن نہیں، لیکن ابھی اس میں ماخوذ ( Derivative ) عناصر زیادہ ہیں۔ مثلاً نئی شاعری میں نفسیاتی عناصر تو بڑی حد تک عصری شعور کے مطابق آ گئے ہیں، لیکن تہذیبی، علمی اور ذہنی عناصر ابھی خاطر خواہ نہیں آئے۔ تہذیب کے تصور میں انتھراپالوجی اور سوشیالوجی کے جدید تصورات نہیں ملتے۔ علمی پہلو کے لحاظ سے سائنس کے نظریات سے خاطر خواہ فائدہ نہیں اٹھایا گیا۔ اسی طرح ذہنی پہلو کے لحاظ سے جدید فلسفے میں سے صرف وجودیت کا احساس ملتا ہے۔ آج اردو کے شاعر کا افق ذہنی وسیع ضرور ہوا ہے مگر وہ صحیح معنی میں جدید نہیں ہو سکا ہے اس میں اس کی تعلیم، ملک کے حالات اور اس کے مطالعے کا بھی قصور ہے۔ جدید علوم کے سطحی مطالعے نے اس کے عقیدے کو متزلزل تو کر دیا، اسے لاشعور کے پیچ و خم سے آشنا تو کر دیا، اس میں ایک قنوطی لے تو پیدا کر دی، اس میں ایک ویرانی اور شکست کا احساس تو پیدا کر دیا، مگر اس میں اپنے پر ترس کھانے، دوسروں کو الزام دینے اور آج سیاست کی بساط پر جو کھیل کھیلا جا رہا ہے اس پر طنز کر کے بیٹھ رہنے یا برہم نسل ( Angry Young Man ) کی طرح سماج کی ہر چیز پر برافروختہ ہونے کی جو لَے بڑھ رہی ہے وہ خطرناک بھی ہے۔ بات یہ ہے کہ محض بیزاری یا مایوسی یا برہمی سے کام نہیں چلتا۔ اس کے پیچھے ان قدروں کی ایک تنقید ہونا چاہیے جن سے برہمی، بیزاری یا مایوسی ہے اور ان قدروں کا شعور جوان کا بدل

ہوسکتی ہیں۔ چونکہ برہمی یا بیزاری بھی ایک ضروری قدم ہے اس لئے میں ابھی ابھی
کوئی حرج نہیں سمجھتا، مگر اسے کافی سمجھنے کو کسی طرح تیار نہیں، ایک منفی رجحان
بھی ایک دوسرے مثبت رجحان کی طرف قدم ہے۔ مگر مثبت رجحان کا احساس
یعنی دوسرا قدم بھی ضروری ہے۔ اس طرح نئی شاعری کا پہلا قدم ہی ابھی سامنے
آیا ہے۔ دوسرے قدم کا انتظار ہے اور امید ہے کہ وہ جلد اٹھایا جائے گا۔
یہاں یہ واضح کرنا بھی ضروری ہے کہ عصری احساس کے بہت سے پہلو ہیں
مثلاً آج ہندوستان میں آزادی سے پہلے جو خواب دیکھے گئے تھے ان کی شکست
کا منظر ملتا ہے۔ مگر ہندوستان بھی بدل رہا ہے اور گو بہت آہستہ ہی سہی
مگر اس کے ظاہر و باطن میں کچھ اچھی تبدیلیاں بھی ہوئی ہیں۔ اب اگر عصری
احساس کے معنی یہ لئے جائیں کہ یہ سود ویرانی اور مایوسی ہے تو میرے نزدیک یہ بھی
حقیقی سہی مگر یک رُخا احساس ہوگا۔ ہاں اگر اس دور کی پیچیدگی کا احساس
ہو اور اس میں روشنی اور سائے، زندگی کے مٹیالے پن کے ساتھ کہیں کہیں نور
کی کرنوں کا بھی احساس ہو تو ہم اسے عصری احساس کی نمائندگی کہیں گے۔ پھر عصری
احساس صرف ہندوستان کے احساسات کی نمائندگی نہیں کرتا، وہ اپنے دور
کے عالمی احساس کی بھی ترجمانی کرتا ہے۔ یہ ترجمانی کہیں کم اور کہیں زیادہ ہوگی۔
اس لئے عصری احساس اب اتنا سادہ نہیں ہوگا کہ وہ صرف سرمائے کی لعنت
اور اشتراکیت کو رحمت کہہ دے۔ وہ تیسری جنگ کے خطرے کو محسوس کرے گا
اور عالمی امن کی ضرورت پر زور دے گا، مگر ان مسائل کے سیاسی یا....
دونوں حل کو جو بعض بڑی طاقتیں پیش کرتی ہیں آنکھ بند کر کے نہیں مانے گا۔
اسی طرح عقلیت کے کٹر پن میں جو دہابیت ہوتی ہے اسے بھی محسوس کرے گا

اور عقل کی نارسائی کو بھی، مگر عقلیت کو خیرباد نہیں کہدے گا اور اس طرح صرف جبلتوں کا کھلونا یا جذبات کا پتلا یا جنس کا مارا ہوا نہیں بن جائیگا ۔ میرے نزدیک عصری احساس زندگی کی پیچیدگی، اس کے جلوۂ صد رنگ اور بدلتے ہوئے آہنگ کا احساس ہے ۔ یہ تشکیک کے ذریعہ سے ایک نئے ایمان کی تلاش ہے اور ایمان کے مفہوم کو اپنی ذہنی و روحانی تسکین کے مطابق نئے سرے متعین کرنے کی آرزو کا نام ہے ۔ اس کوشش کو سراہنا چاہیئے، مگر پہلے قدم میں منزل کو پا لینے کا دعویٰ ذہنی بچپن کا غماز ہے ۔

شاعری جذبے کا اظہار ہے، یہ علامتی بھی ہے اور تخلیقی بھی ۔ یوں تو شاعر کی غرض اپنے جذبے کے اظہار سے ہے مگر اس اظہار کا ابلاغ بننا ضروری ہے ابلاغ کے لئے شاعر اور پڑھنے والے کے درمیان کوئی رشتہ ہونا چاہیئے ۔ یہ رشتہ ایسے الفاظ کا ہے جو پڑھنے والے کو شاعر کی دنیا میں پہونچا سکتے ہیں، ایسی علامت کا ہے جو اس کے ذہن میں چراغاں کر سکتی ہیں، ایسے خیالات کا ہے جو اس کے ذہن میں بھی ہل چل برپا کر سکتے ہیں یا اُسے مانوس حقیقتوں میں نئی کرن دے سکتے ہیں ۔ نئی شاعری اپنے مافی الضمیر کو قاری تک پہونچانے میں اسوقت کامیاب ہوتی ہے جب وہ من مانی علامتیں نہیں بلکہ معنی خیز اور سمجھ میں آنے والی علامتیں استعمال کرے، جب وہ اپنے خلوص کی وجہ سے اور جذبہ کی گہرائی کی وجہ سے متاثر کرے، جب اس کے تجربے کی سچائی پڑھنے والے کے دل میں بھی گھر کر سکے ۔ بہت سے نئے شاعر اس لحاظ سے کامیاب ہیں اور بہت سے ناکام ۔ لیکن شاعر اگر عام قاری کو بالکل نظرانداز کرتا ہے اور اپنے لئے یا اپنے ایک مخصوص حلقے کے لئے لکھتا ہے یا من مانے اشاروں

یا علامات سے کام لیتا ہے تو اس کی حیثیت اس قافلے کی ہے جو اتنی گرد اڑاتا ہے !
کہ نظر نہیں آسکتا۔ ناقدوں کا معاملہ دوسرا ہے۔ اچھا ناقد نہ صرف کلاسیکل
مزاج اور آہنگ کو پہچانتا ہے، وہ تجربوں کے امکانات اور اظہار کے نئے
سانچوں کے لئے بھی اپنے ذہن کے دریچے کھلے رکھتا ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ
سب ناقد ایک سے نہیں ہوتے کچھ حسن کی ایک ہی ادا سے مانوس ہوتے ہیں
اور اس کے ہزار شیوہ انداز کو نہیں پہچان سکتے۔ اگر نئی شاعری سب پڑھنے
والوں یا سب ناقدوں سے خراج تحسین وصول نہیں کرتی تو یہ قدرتی بات
ہے۔ بہت سے پڑھنے والے ادب میں صرف اپنے پسندیدہ موضوعات دیکھتے
ہیں، کچھ صرف ایک طلسمی فضا کے قائل ہوتے ہیں، کچھ رومان یا آدرش واد
کے مارے ہوتے ہیں، کچھ ایک خاص حقیقت پسندی کے جس طرح تصویر میں کسی کی
مشابہت ڈھونڈنے والے جدید مصوری خصوصاً تجریدی آرٹ کو نہیں سمجھ
سکتے، اسی طرح غزل کے رسیا یا کھلے اخلاقی یا واضح سماجی میلان کے دلدادہ
فن کے اپنے اخلاقی اسلوب، اپنی سماجی تنقید اور اپنے مخصوص طریقۂ کار کے
ساتھ انصاف نہیں کر پاتے۔ یہ بات ہر ادب کے پڑھنے والوں میں مل جائیگی۔
ہاں یہ ضرور ہے کہ مغرب میں شاعری سے سنجیدہ دلچسپی لینے والوں اور اسکی
عظمت کو سمجھنے والوں کی تعداد زیادہ ہے گو اسے نظرانداز کرنے والوں
کی تعداد اس سے کئی گنا زیادہ ہے۔ ہمارے یہاں شاعری کو بے وقت کی
راگنی سمجھنے والوں یا اسے سستے نشے کے طور پر استعمال کرنے والوں کی تعداد
بہت زیادہ ہے مگر نسبتاً سنجیدہ دلچسپی لینے والوں کی تعداد مغرب کے
مقابلے میں بہت کم ہے۔ ہاں شاعری سے کام لینے کو اور اپنا کام نکالنے کو ہر

ایک تیاز رہتا ہے اور اس گناہ میں سبھی کم و بیش شریک ہیں :

جدید شعراء نے میرے نزدیک قارئین تک اپنا مافی الضمیر پہنچانے سنجیدہ کوشش کی ہے، مگر ایسے شعراء کی تعداد ابھی خاصی ہے جو اس معاملے میں سارا بوجھ پڑھنے والے پر ڈال دینا چاہتے ہیں۔ میرے خیال میں ابہام کی جوئے ادھر بڑھی ہے وہ خطرناک ہے۔ یہ وہ ابہام نہیں ہے جو معنی کی کئی تہوں کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے اور قابلِ قدر ہے۔ یہ وہ ابہام ہے جو ابلاغ کی ضروریات کو نظر انداز کرنے کی وجہ سے ہے یا شاعر کے صرف اپنے ذہن کے دھندلکے کی تصویر کھینچنے کی وجہ سے ہے۔ شاعری احساس کی رو کو قلم بند کرنے کا ہی نام نہیں، اس رو میں کوئی تصویر، کوئی فارم پیدا کرنے کا نام ہے۔

نئے شعراء میں سے میراجی، راشد، اختر الایمان، مختار صدیقی، مجید امجد، منیب الرحمن، خلیل الرحمن اعظمی، ابن انشا، مصطفےٰ زیدی، حامد عزیز مدنی، عمیق حنفی، وحید اختر، باقر مہدی، وزیر آغا، بلراج کومل، شاذ تمکنت، شہریار، کمار پاشی، افتخار جالب، محمد علوی، عادل منصوری کا مطالعہ میرے نزدیک اس رجحان کے متعلق ایک واضح تصوّر قائم کرنے میں مدد دے سکتا ہے۔ یہ فہرست مکمل نہیں ہے لیکن اس میں نئی شاعری کے کئی نمائندہ رنگ مل جائیں گے۔ افتخار جالب اور عادل منصوری کے یہاں اس شاعری کے وہ رنگ بھی نظر آسکتے ہیں جو معترضوں کو بہت کچھ مواد مہیا کرتے ہیں۔

ہمارا نصاب تعلیم سوچ سمجھ کر نہیں بنایا گیا ہے۔ اس کے پیچھے کوئی واضح اور مرتب شعور نہیں ہے۔ جس طرح ہمارے شہر بھی ضروریات کے تحت وجود میں آگئے ہیں اسی طرح نصاب تعلیم بس بن گیا ہے۔ ہاں جس طرح اب شہروں

کی پلاننگ کی ضرورت محسوس ہو رہی ہے اسی طرح نصاب تعلیم کے منصوبے کی بھی بات چلی ہے۔ ہم نے دراصل ادبیات کو ابتک مناسب اہمیت نہیں دی۔ یا زبان کو دی یا اخلاقی یا سیاسی یا سماجی مسائل کو۔ اگر ہم ادبیات کی اہمیت کو سمجھتے ہوتے اور زبان کے ارتقا، تہذیب کے تصور، جمالیات کے مسائل، عالمی ادبی معیار، اپنے کلاسیکل ادب کی عظمت اور قانون قدرت کے مطابق اس کی کوکھ سے پیدا ہونے والے جدید ادب کے وجود کا پورا احساس رکھتے تو ہمارے تعلیمی اداروں سے نکلنے والے طلبا یا تو ادب کا ایک محدود یا مانوس ہی اس کے لئے کسی رسمی بیساکھی یا نقاب یا سہارے کی ضرورت محسوس کرتے بلکہ ادب میں فکر و فن کے ابدی رشتے کو ملحوظ رکھتے ہوئے نئی فکر کے نئے نئے فن کا خود ہی جواز تسلیم کر لیتے۔ اس لئے میرے نزدیک جہاں اُردو ادب کی تعلیم دی جاتی ہے وہاں طلبا کی ذہنی استعداد کو دیکھتے ہوئے انھیں ہمعصر ادب کے اچھے اور معیاری نمونوں سے ضرور آشنا کرانا چاہیے۔ مثلاً آزاد نظم اب تجربے کے حدود سے بہت آگے نکل گئی ہے۔ ہمارے بی۔ اے کے طلبا کو بھی اس کے چند اچھے نمونوں کا علم ہونا چاہیئے اور ایم اے کے نصاب میں جدید شاعری اور جدید نثر دونوں کی نمائندگی ہونا چاہیئے۔ انھیں جہاں غزل کی شاندار روایت کا علم ہونا چاہیئے وہاں اس کی خامیوں اور معذرتوں کا بھی پورا احساس ہونا چاہیئے۔ مگر یہ سب اس لئے نہیں کرنا... چاہیئے کہ نئی شاعری کے ابلاغ کا مسئلہ حل ہو جائے۔ نئی شاعری اپنے ابلاغ کے لئے خود ہی فضا ہموار کرے گی، تعلیمی ادارے تو صرف ایسے ذہن پیدا کر سکتے ہیں جو لچک رکھتے ہوں اور فن کے بدلتے ہوئے سانچوں کا حسن دیکھ سکیں۔

ناقدوں کا معاملہ دوسرا ہے۔ تاریخ شاہد ہے کہ ہر نئی تخلیق اپنے لئے نئے ناقد پیدا کرتی ہے۔ ہر نئی تنقید کسی نئی تخلیق کے جواز کے لئے وجود میں آتی ہے۔ شروع شروع میں اسے انتہا پسند بھی ہونا پڑتا ہے اور رفتہ رفتہ اس میں توازن آتا ہے۔ حالی اور آزاد بھی بعض معاملوں میں انتہا پسند تھے مجھے بعض اوقات یہ دیکھ کر ہنسی آتی ہے کہ نئے شاعر نقادوں کی بے توجہی کا شکوہ کرتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انھیں اپنے اوپر اعتماد نہیں ہے نئے راستوں پر چلنے والوں کو مانوس ریگ زاروں پر رواں اشخاص کے سرٹیفکٹ کی ضرورت نہیں ہونی چاہیئے۔ تنقید میں کسی منصوبہ بندی کی ضرورت نہیں ہے، تحلیل میں ہے۔ تنقید کا کام معیاروں کی تلاش اور ذوقِ سلیم کی اشاعت ہے۔ اور معیار اور ذوق دونوں میں تبدیلی ہوتی رہتی ہے اور ہوتی رہے گی۔ کوئی تجربہ فوراً عام طور پر مقبول نہیں ہوتا ہاں اگر اس میں خلوص ہے تو اس کا اثر ضرور ہوتا ہے۔ یہی اثر رفتہ رفتہ ایک فضا پیدا کرتا ہے اور دیکھتے دیکھتے ایک نیا عالم وجود میں آجاتا ہے۔ بہت سے تجربے فضول ثابت ہوتے ہیں اور اپنی موت آپ مرجاتے ہیں دنیا کے ہر ادب میں نئے رجحانات پہلے چند رسالوں کے ذریعہ سے سامنے آتے ہیں۔ ان رسالوں کے بعد کچھ مجموعے شائع ہوتے ہیں۔ اب بحث کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ ہر بحث اس بات کی علامت ہے کہ ایک نیا زاویۂ نظر سامنے آگیا ہے اور ادب میں اس کی اہمیت متعین کرنے کا سوال ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو نئی شاعری کے ابلاغ کا مسئلہ رفتہ رفتہ خود بخود حل ہو رہا ہے اور اس طرح نئی اور پرانی شاعری' ادب اور

زندگی' سب کے بہتر احساس اور عرفان کے لئے زمین ہموار ہو رہی ہے۔ ابھی سے نئی شاعری میں عظمت تلاش کرنا غلط ہوگا' ابھی تو اس کے نئے پن کو پرکھنا ہے۔ یہ نیا پن اگر حقیقی ہوگا تو اس میں عظمت رفتہ رفتہ خود بہ خود آجائیگی۔ ابھی تو نئی شاعری کے حالی و آزاد سامنے آئے ہیں اور حالی اور اقبال میں وقت کا نہ سہی شعور کا جو فاصلہ ہے اسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

---

سید احتشام حسین

# ادیب کی انفرادیت اور عصری رجحانات

دو حقیقتیں ایسی ہیں جن پر نہ کوئی بحث ہو سکتی ہے اور نہ ان کے وجود سے انکار کیا جا سکتا ہے۔ ایک یہ کہ ہر شخص کسی نہ کسی حیثیت سے اپنی ایک کمزور یا قوی انفرادیت رکھتا ہے اور دوسرے یہ کہ ہر شخص کسی نہ کسی جگہ، کسی نہ کسی زمانے میں اور کسی نہ کسی سماج میں پیدا ہوتا ہے۔ بحث اس پر ہو سکتی ہے کہ یہ انفرادیت کسی حد تک مطلق اور آزاد ہے یا یہ کہ فرد کا اپنے زمانے اور سماج سے کیا رشتہ ہوتا ہے اور دوسرے عناصر سے کیا اثر قبول کرتا ہے یا یہ کہ ادیب عام افراد سے کس قدر مختلف ہوتا ہے اور اپنے زمانے کی عام زندگی میں کہاں تک شریک اور کہاں تک اس کا مخالف ہوتا ہے۔ فرائڈ کے بعض دلچسپ تصورات میں سے ایک یہ بھی ہے کہ بچہ جب تک ماں کے پیٹ میں ہوتا ہے سب سے زیادہ خوش اور آسودہ ہوتا ہے کیونکہ اسکے

یہاں کسی قسم کی وہ الجھن جو بیرونی اثرات سے پیدا ہوتی ہے یا خواہشات کی کشمکش جو مختلف حالات میں جنم لیتی ہے، وجود ہی نہیں رکھتی۔ جیسے ہی وہ دنیا میں قدم رکھتا ہے ہر طرف سے تصادم کا شکار ہو جاتا ہے۔ کوشش کے باوجود بیرونی اثرات اور جذباتی کشمکش سے محفوظ نہیں رہ سکتا۔

یہ بات درست ہو یا نہ ہو کہ بچہ بطن مادر کے اندر کسی قسم کی کشاکش میں مبتلا ہوتا ہے یا نہیں لیکن یہ بات ناقابل انکار ہے کہ پیدا ہوتے ہی انسان کو بہت سے پسندیدہ اور ناپسندیدہ حالات سے دوچار ہونا پڑتا ہے جن میں سے کچھ تو وہ بے خوشی یا مجبوراً قبول کر لیتا ہے اور کچھ سے علاحدگی اختیار کرنا اس کی زندگی کا اہم ترین مشغلہ بن جاتا ہے۔ ادیب اس حیثیت سے عام لوگوں سے مختلف نہیں ہوتا، بس فرق یہ ہے کہ ادیب تخلیقی قوت اور اظہار کا مالک ہونے کی وجہ سے اپنی پسند اور اختلاف کو بھی برابر ظاہر کرتا رہتا ہے اور اس دنیا کی تعمیر کرنا چاہتا ہے جسے اس نے اپنے خوابوں میں دیکھا اور خیالوں میں بسایا ہے۔

اگر انسان دیوانہ یا مکمل طور سے بے حس نہ ہو تو گرد و پیش کے حالات سے متاثر ہونا اس کے لئے لازمی اور فطری ہے، یہ اور بات ہے کہ ہر اثر کے متعلق اس کا رویہ یا ردعمل دوسروں سے مختلف ہو۔ بات یہ ہے کہ ہر انسان کو پیدا ہوتے ہی ایک دنیا ملتی ہے جو زمان و مکان کی پابند ہے، اس کے گرد و پیش ایک (یا کئی) زبان استعمال کی جاتی ہے، رہن سہن کے کچھ طریقے رائج ہوتے ہیں، کچھ عقائد ورثہ میں ملتے ہیں، کچھ تہذیبی روایات سے واسطہ پڑتا ہے، ایسے اداروں میں تعلیم حاصل کرنا ہوتا ہے جو اس

زمانے اور اس سماج میں رائج ہوتے ہیں۔ اس کے بعد انسان کے اپنے ذاتی تجربے ہوتے ہیں جن کی مدد سے وہ زندگی کے نشیب و فراز سے واقفیت حاصل کرتا ہے اور جو دنیا اسے ملتی ہے اس کے متعلق اپنے تجربات کی روشنی میں نئے سرے سے غور کرتا، سامنے آنے والی نئی چیزوں پر نگاہ ڈالتا، انھیں پرکھتا، جانچتا اور قبول یا رد کرتا ہے۔ اسی درمیان میں مشاہدہ اور مطالعہ کی مدد سے دوسرے انسانوں کے تجربات اور خیالات سے بھی واقفیت حاصل ہوتی ہے اور حالات کو پرکھنے اور سمجھنے کی صلاحیت اور زیادہ بڑھ جاتی ہے۔ ہر نارمل انسان کے ذہنی ارتقاء کی کم و بیش یہ عام صورتیں ہیں۔ انفرادی اثرات اور تجربات، مشاہدہ اور مطالعہ سے وسیع تر ہوتے ہیں اور ان کی وجہ سے خیالات میں تدریجی، اضافی یا بنیادی فرق پیدا ہو سکتا ہے۔ یہ بات فرد کے اندر بھی ہو سکتی ہے اور دوسروں کے مقابلہ میں بھی۔ انہی اختلاف کی بنیاد پر انفرادیت کے پہلو نمایاں اور واضح ہونے لگتے ہیں اور شخصیتوں کی الگ الگ تشکیل ہوتی ہے:

ادیب کی انفرادیت اور شخصیت کا مطالعہ بھی انھیں حقائق کی روشنی میں کیا جا سکتا ہے۔ وہ اپنے زمانے اور سماج میں گرفتار بھی ہے اور انفرادی سوجھ بوجھ، قوت تخلیق و اظہار کی وجہ سے آزاد بھی۔ حالانکہ یہ آزادی کبھی مکمل اور مطلق نہیں ہو سکتی۔ مرزا غالب نے پابندی اور اختیار کی اس پیچیدگی کو بڑے دلکش اشاروں میں یوں بیان کیا ہے۔

کشاکش ہائے ہستی سے کرے کیا سعیِ آزادی
ہوئی زنجیر موجِ آب کو فرصت روانی کی

حقیقت یہ ہے کہ انفرادیت سماجی تعصبات ہی کے پردے میں اپنا اظہار کر سکتی ہے۔ فرد کے محسوسات، جذبات، خیالات اور افکار اس کے اپنے ہوتے ہوئے بھی اُن مادی حالات کی پیداوار ہیں جن میں وہ گھرا ہوا ہے۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ جب وہ ان جذبات اور خیالات کو ظاہر کرنا چاہتا ہے تو اسے اپنی.... غیر معمولی تخلیقی صلاحیت کے باوجود اُس زبان اور ان صوتی علامات کا سہارا لینا پڑتا ہے جن میں احساس و خیال کے پیکر تیار ہوتے ہیں۔ زبان کسی حالت میں بھی سماجی اور عصری ذہن سے آزاد نہیں ہونے دیتی اور اس بات پر مجبور کرتی ہے کہ اپنی شخصیت کا اظہار کرنے کے لئے بھی یہ پابندی بھی اختیار کی جائے۔ یہ بالکل سچ ہے کہ ہر اچھا ادیب اور شاعر اپنی ایک الگ آواز رکھتا ہے، یہ آواز دوسروں سے مختلف اور منفرد ہوتی ہے، بہت سی آوازوں کے ہجوم میں پہچانی جا سکتی ہے، اس کے پیچھے سے ادیب کی شخصیت کے بعض پہلو جھانکتے رہتے ہیں۔ آواز کی شناخت کبھی اظہار کے طریقوں کی ندرت اور انوکھے پن کی بنیاد پر کی جا سکتی ہے اور کبھی خیالات اور افکار کی بنیاد پر اشعار کے جھرمٹ میں میر، غالب، مومن، داغ، اقبال، فراق، جوش کے اشعار اپنی الگ جھنکار اور اپنے الگ الگ رنگ روپ رکھتے ہیں اور جنھیں پرکھنے کا کچھ بھی سلیقہ ہے وہ آسانی سے انھیں پہچان لیتے ہیں۔ ان شعراء کی انفرادیت اپنے عہد کے رجحانات اور عام ماحول سے مکمل طور پر ہم آہنگ نہیں ہے لیکن پھر بھی وہ اس طرح متصادم نہیں ہے کہ اسے عصری حقائق کی روشنی میں پہچانا ہی نہ جا سکے۔

کوئی زمانہ اور کوئی سماج ایسا نہیں ہو سکتا جس کو ہر فرد اپنے لئے ...

سازگار پائے بلکہ اکثر تو ایسا ہوتا ہے کہ ایک ہی زمانے میں مختلف رجحانات ہوتے ہیں، ظاہری واقعات کی سطح کے نیچے نیچے مختلف دھارے بہتے ہیں جنھیں حساس دل اور گہری نگاہ رکھنے والے دیکھ لیتے ہیں اس کی ایک بہت موٹی مثال یہ ہے کہ جب ہندوستان پر برطانوی تسلط بہت قوی تھا اس وقت اندر اندر وہ آگ بھی سلگ رہی تھی جو غیر ملکی حکومت کو جلا کر خاک کر دینا چاہتی تھی۔ اپنے اپنے مفاد اور قومی شعور کی روشنی میں کوئی برطانیہ کی خیر خواہی کا دم بھرتا تھا اور کوئی اس سے بغاوت کرنے پر تلا ہوا تھا۔ ایک ہی وقت اور ایک ہی سماج میں دونوں طرح کے افراد موجود تھے اور قومی زندگی کے دو رجحانات کی ترجمانی کر رہے تھے۔ اس شعور کی بہت سی سطحیں تھیں اور انھیں سے وابستگی شعور کی سطح متعین کرتی تھی۔ مختلف خیالات اور تصورات میں سے کسی خاص نقطۂ نظر کا انتخاب شعور کی رسائی پر منحصر ہے اور یہیں فرد کی شخصیت اور اس کے انفرادی ذوق کا اظہار ہوتا ہے۔

ادیب اور شاعر اپنے مزاج اور خیال کے اعتبار سے شعور کے انہی دائروں سے گزرنے پر مجبور ہے۔ ایک طرف اس کی تنہا ذات ہے جو ذاتی ماحول کے تنگ دائرے میں پرورش پا کر اپنے عہد کے عمومی لیکن وسیع تر ماحول میں داخل ہوتی ہے، اور ان دونوں سے لڑتی جھگڑتی، مطابقت پیدا کرتی، ایک اور دائرے میں داخل ہوتی ہے جسے آفاقی کہہ سکتے ہیں۔ ہر ادیب یا شاعر کے ذہن کا مطالعہ کرتے ہوئے پہلے یہ دیکھنا ہوگا کہ اس نے اپنے ذاتی محدود ماحول سے کیا لیا اور کیا چھوڑا، اسے قبول کرنے یا رد کرنے کے مواقع ملے یا نہیں، اس تنگ دائرے میں وہ کتنا آزاد تھا اور کتنا پابند۔ پھر اس کے بعد اس پہلو کا مطالعہ کرنا ہوگا کہ اپنے عہد کے

سماج سے اس کا کیا رشتہ تھا، یہ رشتہ تعلیم، طبقاتی مفاد، نظامِ افکار اور نصب العین کے لحاظ سے بہت پیچیدہ ہوگا اور اپنی ساری پیچیدگیوں کے ساتھ اس کے ادبی اور شاعرانہ افکار اور طریقِ اظہار میں کبھی براہِ راست اور کبھی علامتوں، استعاروں اور اشاروں کے پردے میں ظاہر ہوگا۔ اگر ان حقائق کو مثالوں سے سمجھنے کی کوشش کی جائے تو یہ بات بالکل واضح ہو جائے گی کہ ادیب منفرد رہتے ہوئے بھی اپنے عہد کا اور کبھی کبھی ایک بلند تر سطح پر عام انسانیت کا ترجمان بن جاتا ہے۔ اس کی شخصیت نہ تو اپنے زمانے کے ماحول میں کھو جاتی ہے اور نہ اتنی الگ ہوتی ہے کہ اس کے ماحول کا عکس ہی اس کے افکار میں دکھائی نہ دے۔ عالمی ادب کے عظیم ادیبوں اور شاعروں کو دیکھئے تو ان کی عظمت کا ایک سرا ان کی انفرادیت میں ملے گا اور دوسرا دورِ عصر میں۔ دیاس اور والمیک ہوں یا شیکسپیئر اور ملٹن، فردوسی اور حافظ ہوں یا کبیر اور تلسی داس، حالی اور آزاد ہوں یا اقبال اور اکبر ہر ایک اپنی انفرادیت رکھتا ہے، ہر ایک اپنی آواز سے پہچانا جاتا ہے، ہر ایک اپنی بات اپنے انداز سے کہتا ہے لیکن ان میں کوئی ایسا نہیں جس میں خود اس کا عہد، اس کا سماج، اس کے عہد کا شعور نہ بول رہا ہو۔ الف لیلیٰ کی کہانیاں، سروانٹیز کی ڈان کوئکزاٹ، ٹالسٹائی کے ناول، جوائس کی تخلیقات، ٹیگور کی نظمیں، شا کے ڈرامے، اقبال کی شاعری سب اپنی حسن کاری، اندازِ بیان، طرزِ اظہار اور ادراکِ حقیقت میں اپنے تخلیق کرنے والوں کی انفرادیت کے نقیب ہیں لیکن کیا اس سے انکار کیا جا سکتا ہے کہ الف لیلیٰ عہدِ عباسی کے بغداد میں، ڈان کوئکزاٹ اسپین کے سامنتی عہد میں

دارا اینڈ پیمن شاہی نظام کے زوال میں' شا کے ڈرامے جدید سائنسی تہذیب سرمایہ و محنت کی کشمکش میں پیدا ہونے والے اخلاقی تصورات کی گونج اور گرج ہی کے درمیان لکھے جا سکتے تھے؟"

شاید یہ کہنا غلط نہ ہو کہ جس ادیب کو عصری رجحانات قومی تہذیب' قومی افکار کی بنیادوں کا جتنا گہرا شعور ہوگا اتنے ہی منفرد انداز میں وہ حقائق کو پیش کر سکے گا۔ گویا اس کی تخلیقات میں اس کی انفرادیت بھی جلوہ گر ہوگی اور اس کا عہد بھی۔ یہ کہنا کہ وہ تاریخی تقاضوں سے بے نیاز ہے سراسر فریب ہے اور اس بات پر پردہ ڈالنے کی کوشش کہ وہ ایسی باتیں کہنا چاہتا ہے جو سماج کو غیر صحت مند طریقہ پر متاثر کرنا چاہتی ہیں۔

---

خلیل الرحمٰن اعظمی

# کچھ نئی شاعری کے بارے میں

زندگی ہی طرح شعر و ادب بھی اٹل اور جامد ہونے کے بجائے متحرک اور تغیر پذیر ہوتا ہے۔ یہ ایک ایسا فطری عمل اور ناگزیر حقیقت ہے جس کو ثابت کرنے کے لئے دلائل و شواہد اکٹھا کرنے کی کوئی ضرورت نہیں۔ شعر و ادب کے موضوعات و مسائل طرز فکر و طرز احساس، اسالیب و اظہار کے سانچے اگر نت نئی صورتیں اختیار نہ کریں، تو تاریخ ادب کی اصطلاح بے معنی ہو جائے گی۔ جس زبان کا ادب ٹھہراؤ اور انجماد کا شکار ہو کر تغیر و تبدل کے دروازے اپنے اوپر بند کر لیتا ہے اس زبان کا وجود خطرے میں پڑ جاتا ہے۔

نئے ادب اور پرانے ادب یا نئی شاعری اور پرانی شاعری کے مسئلے کو اس طرح دیکھنا مناسب نہ ہوگا جس طرح ہم رات اور دن کو ایک دوسرے سے الگ کرتے ہیں۔ ادب کی تاریخ میں تبدیلیوں کا عمل اس طرح نہیں ہوتا کہ کوئی...

یک تاریخ یا دن مقرر کر کے تمام ادیب پرانے ادب کی روایات اور اسالیب سے دست بردار ہو کر کوئی نئی چیز ایجاد کر لیں اور پھر سب کے سب متفقہ طور پر اسی سے وابستہ ہو جائیں۔ ادب اور نئی شاعری یا نئے رجحانات بھی پرانے ادب، پرانی شاعری یا پرانے رجحانات کے بطن سے جنم لیتے ہیں اور بعض نئے عناصر کی شمولیت کے باوجود کچھ پرانے عناصر بھی اپنے اندر رکھتے ہیں۔ نئے اور پرانے شاعر میں بنیادی فرق میرے نزدیک یہ ہے کہ پرانے شاعر کا ذہن ان نئے عناصر کو قبول کرنے کے لئے آمادہ نہیں ہوتا جنھیں زندگی اور زمانے کی تبدیلیوں نے جنم دیا ہے دوسری طرف وہ ان عناصر کو اپنے وجود سے خارج کرنا بھی پسند نہیں کرتا جو پرانی شاعری کے لئے تو ایک موثر قوت کی حیثیت رکھتے تھے لیکن اب ان کی مدت حیات ختم ہو چکی ہے اور ان میں کسی قسم کی توانائی اور قوتِ نمود باقی نہیں رہی ہے۔ گویا پرانا شاعر وہ ہے جو ماضی کو بجنسہٖ زندہ رکھنے پر اصرار کرتا ہے۔ برخلاف اس کے نیا شاعر وہ ہے جو ماضی کے صرف ان عناصر کو برقرار رکھنا چاہتا ہے جن میں زندگی اور توانائی ہے اور بقیہ عناصر کو رد کر دینا چاہتا ہے جو اس کے نزدیک مردہ روایت کی حیثیت رکھتے ہیں ان باتوں سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ نئی شاعری حقیقی معنوں میں وہ ہے جو ماضی کے صالح عناصر اور زندہ روایات کو بھی اپنے اندر رکھتی ہے اور کچھ تازہ عناصر اور تازہ روایات کی شمولیت کے سبب اس کا رنگ و آہنگ اس کے اسالیب اور اس کا ذائقہ نیا اور بدلا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ پرانے اسالیب اور پرانے ذائقے کے رسیا اسی لئے نئی شاعری سے اجنبیت محسوس کرتے ہیں جو وہ نئی شاعری کے صرف اسی عنصر سے لطف اندوز

ہو سکتے ہیں جو پرانی اور نئی شاعری میں قدر مشترک کی حیثیت رکھتا ہے۔ یعنی نئی شاعری میں جتنا حصہ ماضی کا شامل ہے وہ تو ان کی دسترس میں آتا ہے لیکن وہ حصہ ان کی گرفت سے باہر نکل جاتا ہے جو زمانۂ حال کے تقاضوں کی پیداوار ہے۔ اس حصے کے بارے میں وہ طرح طرح کے شکوک و شبہات کا اظہار کرتے ہیں۔ کبھی اسے بدعت اور بے راہروی سے تعبیر کرتے ہیں، کبھی اسے نئے شاعروں کی سہل پسندی کا نتیجہ قرار دیتے ہیں اور کبھی اس کے خلاف بڑے خلوص سے اس لئے مہم چلاتے ہیں کہ ان کے نزدیک یہ بدعتیں شاعری کو تباہ کر دیں گی لیکن زمانہ ایسا بیدرد ہوتا ہے کہ وہ ہمیشہ نئے لوگوں کو ہی تقویت پہونچاتا ہے اور نئی شاعری آہستہ آہستہ اپنی جگہ بنا کر رہتی ہے۔
زمانۂ حال اور ماضی قریب کے ان شعراء کے علاوہ ہر زمانے میں کچھ اور لوگ بھی ہوتے ہیں جو اپنے آپ کو پرانا شاعر کہتے ہیں۔ یہ ماضی قریب کے شعراء کے مقابلہ میں بھی پرانے ہوتے ہیں، ان معنوں میں کہ یہ صرف ان پرانے عناصر کے دلدادہ ہوتے ہیں جو اب بالکل مردہ ہو چکے ہوتے ہیں۔ ہمارے یہاں کے وہ استاد یا استاد نما شاعر اس زمرے میں آتے ہیں جو ابتک داغ و امیر یا ذوق و شاہ نصیر کی فنی روایات و اسالیب اور ان کے موضوعات و مسائل کے وفادار ہیں اور ان سے سرمو انحراف کو کفر کے برابر سمجھتے ہیں۔ ایسے شاعروں کو روایتی شاعر کہنا زیادہ ... مناسب ہوگا۔ یہ اپنی شاعری کا مواد زندگی سے نہیں بلکہ بزرگوں کے دواوین سے لیتے ہیں۔ ردیف و قافیہ اور الفاظ کے تلازموں سے ہزار مرتبہ کے باندھے ہوئے مضامین کو پھر باندھتے رہتے ہیں۔

ہمارے یہاں مشاعروں نے اس روایتی اور کتابی شاعری کے فروغ میں خاصا حصہ لیا ہے اور ابتک مشاعروں میں اسی قسم کے شاعروں کی اکثریت ہوتی ہے۔

ہماری کلاسیکل شاعری جس کا آغاز امیر خسرو اور چندر بھان برہمن کی غزلوں اور متفرق شعروں اور محمد افضل کے بارہ ماسے سے ہوتا ہے اور جو دکنی دور سے لے کر غالب تک مختلف منزلیں طے کرتی ہے ہمارا بیش قیمت سرمایہ ہے۔ یہ شاعری مواد اور اسلوب دونوں اعتبار سے تراش خراش اور تبدیلیوں کے عمل سے گزری تھی اور اس کی بدولت اردو زبان کو جو توانائی نصیب ہوئی اس سے ادب کا کوئی طالب علم انکار نہیں کر سکتا لیکن ہندوستان میں مغربی علوم، مغربی تہذیب اور مغربی نظام حکومت و سیاست نے ہمارے طرز فکر و طرز احساس کو تبدیلی و تغیر سے دوچار کیا جس کے نتیجے میں ہماری شاعری میں ایک نیا دور طلوع ہوا۔ حالی اور آزاد نے جب نئی نظم کا ڈول ڈالا تو اسے کبھی اس ذہن نے قبول کرنے سے انکار کیا جو ماضی کا مکمل تابعدار اور وفادار تھا چنانچہ نئی نظم کے ساتھ ساتھ.. پرانی شاعری بھی چلتی رہی۔ بیسویں صدی میں اقبال نے اسے ایک اور نیا موڑ دیا لیکن اقبال کے ہمعصروں میں بیخود، سائل، نوح ناروی اور احسن مارہروی وغیرہ بھی پرانے طرز کی شاعری بدستور کرتے رہے۔ بیسویں صدی کے پیچ در پیچ مسائل نے اور بھی بہت سے رجحانات کو فروغ دیا اور ہمارے یہاں شاعری کے رنگا رنگ اسالیب جنم لیتے رہے۔ سیاسی، سماجی، معاشرتی اور تہذیبی سطح پر تبدیلی کا عمل اور اس کی رفتار بہت تیز ہو گئی ہے اس لئے ہر پندرہ بیس برس کے بعد ہماری شاعری نئی کروٹیں لیتی ہے اور نئی آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ بیسوی صدی کے ان نئے شعری رجحانات کا مطالعہ کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ موضوعات و مسائل اور

طرز فکر و طرز احساس کی تبدیلیوں کے ساتھ اسالیب اور ہیئتوں میں بھی شکست و ریخت کا عمل جاری رہا ہے۔ پرانی اصناف اور پرانی ہیئتوں نے بھی نئے اثرات قبول کر کے اپنے اندر تازگی اور ندرت پیدا کی ہے۔ بیسویں صدی کی غزل بھی پرانی غزل سے خاصی مختلف ہو گئی ہے اور مختلف ہوتی جا رہی ہے۔ پابند نظم نے خود اپنے سانچوں کو تبدیل کیا ہے اور لہجے اور اسلوب کی تبدیلیوں کے سبب پرانے طرز کی پابند نظم سے مختلف ہوتی جا رہی ہے۔ مغربی شاعری کے اثر سے آزاد نظم، علامت نگاری، پیکر تراشی، صفات منتقلہ کا استعمال، الفاظ و تراکیب کے نئے سیاق و سباق بھی دریافت کئے گئے ہیں۔ ۱۹۳۶ء کے بعد ترقی پسند تحریک اور حلقۂ ارباب ذوق کی قیادت میں اردو شاعری نے بہت سی منزلیں طے کی ہیں اور اس عہد کے شعراء نے اپنے زمانے کے مسائل، اپنے زمانے کے انسانوں کے ذہنی اضطراب، خوابوں، تمناؤں اور ان کی جستجو اور جد و جہد کو جس نہج سے اپنے کلام میں پیش کیا ہے اس کی بدولت ہماری وہ شاعری پرانی معلوم ہونے لگی جو ۱۹۳۶ء سے پہلے نئی شاعری یا نئی نظم کہی جاتی تھی۔ میری مراد اس شاعری سے ہے جسے اصلاحی، قومی، روحانی وغیرہ کے ناموں سے کسی زمانے میں یاد کیا جاتا تھا اور جس کے سائے میں حب وطن، مناظر فطرت، اور شبابیات کی شاعری پھولی پھلی اور جوان ہوئی تھی جن شعراء نے نئے اثرات کو تھوڑا بہت قبول کیا وہ ان تحریکوں کے ہم سفر ہو گئے جیسے جوش وغیرہ لیکن بہت سے شاعر اس زمانے میں پرانے معلوم ہونے لگے مثلاً اختر شیرانی، حفیظ جالندھری، ساغر نظامی، احسان دانش، روش صدیقی وغیرہ کیونکہ شاعری کا کارواں اب آگے بڑھ گیا تھا اور یہ حضرات نئے تقاضوں سے اپنے آپ کو ہم آہنگ کرنے میں ناکام رہے۔

پچھلے دس پندرہ برسوں سے پھر ہماری شاعری کچھ نئی کروٹیں لینے پر مجبور ہوگئی ہے۔ طرز فکر، طرز احساس اور طرز بیان کے سانچے پھر ٹوٹ پھوٹ کر نت نئی شکلیں اختیار کرنے پر آمادہ ہیں اور شعراء کی ایک نئی نسل ہمارے سامنے آگئی ہے جو ۱۹۳۶ء والی نئی شاعری سے غیر مطمئن ہے۔ یہ نئی شاعری اپنے پاس کیا نصب العین رکھتی ہے اور کس سمت میں سفر کرنا چاہتی ہے؟ یہ ایک سوال ایسا ہے جو فطری طور پہ ہمارے ذہن میں آتا ہے لیکن اس سوال کی تہہ میں خود ہمارا وہ مزاج اور شعور کام کر رہا ہے جو اب تک ۱۹۳۶ء والی نئی شاعری سے بہت زیادہ وابستہ رہا ہے یا اس سے پہلے کی نئی شاعری کے بارے میں اپنے کچھ معتقدات و تصورات سے کام لے کر رائے قائم کرتا رہا ہے۔ بات دراصل یہ ہے کہ بیسویں صدی میں ابتک نئی شاعری کے جتنے رجحانات پروان چڑھے ہیں ان کی ایک مخصوص سمت رہی ہے۔ اس لئے اس شاعری پر ہم آسانی سے ایک لیبل لگا لیتے ہیں اور اسی نسبت سے شاعروں کو ایک خانے میں رکھ کر دیکھنے کے عادی ہوگئے ہیں۔ قومی شاعر، سیاسی شاعر، رومانی شاعر، شبابیات کا شاعر،... مناظر فطرت کا شاعر، شاعر انقلاب، شاعر مزدور، اشتراکی شاعر، رجائی شاعر یا سیاست پسند شاعر۔ خارجی موضوعات کا شاعر، داخلی موضوعات کا شاعر، غم جاناں کا شاعر، غم دوراں کا شاعر، ملکی شاعر، بین الاقوامی شاعر،.. آزاد نظم کا شاعر، ہیئت میں تجربے کرنے والا شاعر، غزل کا شاعر، پابند نظم کا شاعر، ترقی پسند شاعر، رجعت پسند شاعر، صحت مند شاعری، مریضانہ شاعری وغیرہ وغیرہ۔ یہ خانے شاعروں نے خود بنائے تھے یا اس زمانے کے سیاسی و سماجی عوامل نے بنائے تھے یا اس لئے بن گئے تھے کہ اس زمانے کی شاعری

نقد و انتقاد کی انگلی پکڑ کر چلتی تھی؛ تقریباً سبھی باتیں اس سلسلے میں کہی جا سکتی ہیں اور ان میں ایک حد تک صداقت ہے۔ یہ تحریکوں کا زمانہ تھا اور تحریکیں وجود میں آتی ہیں تو شعوری طور پر بعض نظریات و تصورات کی تبلیغ و تلقین کی جاتی ہے اور ان نظریات و تصورات کو بعض اوقات شاعر اپنے اوپر عائد کر لیتا ہے۔ نظریات و تصورات سے مکمل طور پر وابستہ ہو جانے میں شاعر کو کچھ فائدے بھی ہیں اور کچھ نقصانات بھی۔ فائدہ یہ کہ اسے بنی بنائی ایک لکیر یا سمت مل جاتی ہے جس پر وہ آنکھ بند کر کے چل دیتا ہے اور انھیں نظریات و تصورات کی روشنی میں وہ اپنے آپ کو غیر متعلقہ مسائل یا غلط راستوں سے محفوظ رکھتا ہے اور اس پر گمرہی کا کم سے کم الزام عائد ہوتا ہے لیکن نقصان یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے تجربات و احساسات، اپنی واردات و کیفیات پر اعتماد کر کے آزادانہ تخلیقی عمل سے گزرنے اور حقائق تک خود پہنچنے کے بجائے وہ ان نظریات و تصورات کا ضرورت سے زیادہ وفادار بلکہ غلام ہو جاتا ہے اور اسی وفاداری کی وجہ سے بعض اوقات اپنے حقیقی محسوسات اور اپنی افتاد طبع کو دبانے اور کچلنے کے لئے مجبور ہو جاتا ہے۔ شاعر کی افتاد طبع، اس کے جذبات و محسوسات، اس کے تجربات و واردات اس کے نظریات و تصورات سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہو جائیں کو کیا کہنا لیکن یہ منصب بلند ذرا کم ہی لوگوں کو نصیب ہوتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ ایک مصنوعی اور غیر حقیقی فضا میں سانس لیتا ہے اور اپنی شاعری کی بنیاد ایسے مفروضہ موضوعات و مسائل پر رکھتا ہے جو اس کا حقیقی اور اصلی تجربہ نہیں ہیں۔

ظاہر ہے کہ اس نوع کی شاعری تخلیقی آب و رنگ سے محروم ہو جاتی ہے وہ ایک ایسے ڈھانچے کی طرح ہو جاتی ہے جس میں زندہ رہنے والی روح موجود نہیں ہوتی ترقی پسند تحریک اور حلقۂ ارباب ذوق کے شاعر دو الگ سمتوں کے شاعر تھے لیکن ان شعراء نے اپنے مخصوص تصورات کا ضرورت سے زیادہ پابند کر لیا تھا۔ اسی لئے ایک طرف ایسے شاعر زیادہ پیدا ہوئے جن کے پاس صرف موضوع ہی موضوع تھا تو دوسری طرف ایسے لوگ جن کے پاس محض ہیئت کے تجربے۔ ایک طرف محض خارج کی دنیا تھی تو دوسرے نے داخلی دنیا میں ہی اپنے آپ کو شعوری طور پر مقید کر لیا۔ یہ بات عام شاعروں کے بارے میں کہی جا رہی ہے ورنہ دونوں سمتوں میں ایسے شاعر بھی موجود تھے جنہوں نے ان تحریکوں یا حلقوں سے وابستہ ہونے کے باوجود اپنی شخصیت، اپنی افتادِ طبع اور اپنے تخلیقی عمل کے فطری مراحل کا لحاظ رکھا اور اسی سبب سے انہوں نے ایسی تخلیقات پیش کیں جن میں ادبی اور جمالیاتی قدریں پورے طور پر موجود ہیں۔

نئی شاعری دراصل اسی فنی رویے کے ردِّ عمل کے طور پر پیدا ہوئی ہے۔ کچھ تو اس کا سبب یہ بھی ہے کہ سیاسی و سماجی حالات نے پرانے عقائد و تصورات کی نارسائیوں کا پردہ چاک کر دیا ہے اور نئی نسل کا ایمان ان سے اٹھ گیا ہے، دوسرا سبب ۱۹۳۶ء کے نئے شاعروں کے ایک خاصے بڑے گروہ کی ہنگامی اور تجرباتی شاعری کی بے اثری کا احساس ہے۔

جیسا کہ میں نے پہلے کہا، نئی شاعری انھیں خانوں اور حد بندیوں کے ٹوٹنے سے پیدا ہوئی ہے اسی لئے نئی شاعری پر تنقید و تبصرے کا کام بھی اب ذرا

شکل ہوگیا ہے۔ ترقی پسند تحریک اور حلقۂ ارباب ذوق کے اپنے اپنے نقاد تھے جو اپنے نظریات اور ادبی عقائد کی روشنی میں اپنے شاعروں کی تشریح و توضیح کرتے تھے اور انھیں سراہتے تھے۔ اپنے گروہ کے شاعر کو اچھا اور دوسرے گروہ کے شاعر کو بُرا کہنے کے لئے انھیں بہت زیادہ غور و فکر سے کام لینے کی ضرورت نہیں تھی۔ ان کے سامنے ایک واضح لکیر تھی جس کے ایک طرف سب اچھے تھے اور دوسری طرف سب بُرے۔ ترقی پسند نقاد اپنے شاعروں کو سماج کا ہمدرد، باشعور، ایک روشن مستقبل کا پیغامبر، صحت مند خیالات کا علمبردار، وقت اور زمانے کا نیا حسن، بین الاقوامی شعور کا مالک اور انسانیت کا بہی خواہ اور دوسرے شاعروں کو سماج دشمن، داخلیت پرست، مریض، اپنی جبلتوں کا اسیر وغیرہ کہہ کر اپنے تنقیدی فرائض سے عہدہ برآ... ہوجاتے تھے اسی طرح حلقۂ ارباب ذوق والے ترقی پسند شاعروں کو مبلغ، ڈھنڈورچی، ہنگامی اور صحافتی شاعر، فن سے بیگانہ وغیرہ کہہ کر انھیں.. رد کرنے کی کوشش کرتے تھے۔ نیا شاعر اس تنقیدی روّیے کو قبول کرنے کے لئے تیار نہیں۔ وہ نہ اپنے آپ پر لیبل لگانا چاہتا ہے اور نہ دوسروں پر۔ نیا شاعر ان دونوں گروہوں میں سے ان شعراء کو اپنے قریب محسوس کرتا ہے جنھوں نے ان گروہوں سے وابستہ رہتے ہوئے بھی اپنے آپ کو کسی خانے میں بند نہیں کیا بلکہ اپنی تخلیقی شخصیت اپنی افتادِ طبع اور اپنے تجربات و محسوسات کا لحاظ رکھا اور اسی بنا پر مؤثر اور قابل قدر تخلیقات پیش کیں چنانچہ اختر الایمان، مختار صدیقی، مجید امجد، منیب الرحمٰن، حامد عزیز مدنی اور اس نوع کے شاعروں سے نئی نسل کے شاعر ذہنی طور پر قربت محسوس کر رہے ہیں۔

اور فیض، راشد، میراجی، مخدوم، سردار جعفری وغیرہ نے اسلوب و اظہار کے
جو تجربے کئے تھے اس سے حسب توفیق فائدہ اٹھانے کی بھی کوشش کر رہے ہیں۔
چونکہ نئی شاعری خانوں اور حد بندیوں کے ٹوٹنے سے پیدا ہوئی ہے اسلئے
نئے شاعروں پر کوئی لیبل نہیں لگایا جا سکتا نہ کوئی ایسی بات کہی جا سکتی
ہے جو سب پر صادق آتی ہو۔ کسی ایک خصوصیت یا صفت یا کسی ایک شاعر
کے فنی رویے یا کسی ایک شاعر کی کسی ایک نظم یا غزل کو سامنے رکھ کر اور اس
سے کچھ نتائج نکال کر اگر انھیں پوری نئی شاعری یا نئی نسل پر منطبق کرنے کی
کوشش کی جائے گی تو وہ اب زیادہ کامیاب نہیں ہو سکتی اس لئے کہ اس
کی ایک خصوصیت کو اگر ہم اس دور کی ساری نئی شاعری پر چسپاں کرنا چاہیں
گے تو اس کا بہت حصہ اس کے دائرے سے نکل جائے گا۔ اسی طرح کسی
ایک کیفیت کو ہم نئی شاعری کی پہچان بتائیں گے تو ہمیں خود محسوس ہوگا کہ یہ
کیفیت سب شاعروں کے یہاں نہیں ہے بلکہ بعض اوقات ایک ہی شاعر
کی ایک نظم یا غزل میں موجود ہوگی تو دوسری نظم یا غزل کسی اور کیفیت کا
پتہ دے گی۔ غرض کہ اس دور کی نئی شاعری کی سب سے نمایاں صفت اس کی
رنگا رنگی ہے۔ ایک ہی شاعر کے یہاں بعض اوقات تنوع ملے گا۔ وہ کسی ایک
نظم میں داخلی شاعر معلوم ہوگا تو دوسری نظم میں خارجی تجربے کو برتنے کی کوشش
کر رہا ہوگا اور کسی تیسری نظم میں داخلیت اور خارجیت کے امتزاج یا
ٹکراؤ سے ایک تیسری کیفیت جنم لیتی ہوئی معلوم ہوگی۔ کسی شاعر کی ایک نظم ناکام
اور بے کیف ہوگی تو دوسری نظم میں اس کا تخلیقی عمل کامیاب ہوتا نظر آئیگا
اس لئے پرانے نقادوں کی دشواری ہماری سمجھ میں آسکتی ہے۔ وہ اسلئے کہ

کسی ایک شاعر یا کسی شاعر کی ایک نظم پر عملی تنقید کرنے کے بجائے رجحانات پہ
مضامین لکھنے کے عادی رہے ہیں رجحانات پہ مضمون لکھنے میں آسانی یہ ہوتی ہے
کہ کسی نظم یا شعری تخلیق کے اندر جانے اور اس کا مکمل تجزیہ کرکے اس کے ادبی
و جمالیاتی حسن و معائب کے بارے میں کوئی فیصلہ کرنے کے بجائے کسی موضوع کو
خارجی طور پر سامنے رکھ کر اس پر لکھی گئی سب چیزوں کا سروے کر ڈالا اور
اعلیٰ، اوسط، ادنیٰ ہر طرح کی ادبی تخلیق کا ایک ہی سانس میں ذکر کرتے گئے
اور پھر آخر میں اس رجحان سے وابستہ سب شاعروں کو ان کی محنت کی داد دیدی
ہندوستان کی آزادی میں اردو شاعروں کا حصہ، اردو شاعری اور حب الوطنی،
اردو شاعری میں سماجی شعور، اردو شاعری اور قحط بنگال، اردو شاعری اور
عالمی جنگ، اردو شاعری اور تقسیم ہند —— اردو شاعری اور فسادات،
اردو شاعری اور امن، اردو شاعری اور بین الاقوامی شعور، اردو شاعری
اور رومانیت، اردو شاعری میں مناظر فطرت۔ غرض کہ اس طرح موضوع
قائم کرکے نظموں اور شاعروں کی فہرست جمع کیجئے اور ان نظموں کا خلاصہ
نثر میں لکھنے کے بعد ان کے کچھ اقتباسات دیدیجئے۔ چلئے ایک تنقیدی
مضمون ہو گیا۔ میرا خیال ہے کہ اس طرح کے نقادوں کے لئے نئی شاعری
اپنے ساتھ بڑی مصیبتیں لائی ہے۔ میں نے ادھر کچھ مضامین نئی شاعری پہ
پرانے نقادوں کے دیکھے جن میں یہ کہا گیا ہے کہ نئے شاعروں کی نظمیں
سمجھ میں نہیں آتیں، نئے شاعر اپنے ذاتی خول میں بند ہو گئے ہیں، انکے
یہاں اپنے زمانے کا کوئی شعور نہیں ہے۔ یہ داخلیت کی بھول بھلیاں
میں قید ہیں، یہ صرف ٹیڑھی میڑھی نظمیں لکھ رہے ہیں اور ہیئت پرستی کی

کی طرف مائل ہیں ۔ یہ سب باتیں اپنی جگہ پر صحیح ہیں اور بعض نئے شاعروں کے یہاں یہ باتیں موجود ہیں لیکن ان کے علاوہ بھی نئے شاعروں کے یہاں بہت کچھ ہے اور ان شاعروں کے علاوہ بھی نئے شاعر ہیں ۔ چونکہ نقادوں کو یہ اندیشہ ہے کہ کہیں ایسا ہی نہ ہو اس لئے وہ نام لینے یا مثالیں دینے سے گریز کرتے ہیں کیونکہ مثالیں دینے کے بعد اس بات کی پرکھ بھی کی جا سکتی ہے کہ آیا نقاد جو کچھ کہہ رہا ہے وہ صحیح ہے یا وہ خود کسی غلط فہمی میں مبتلا ہے دوسرے یہ کہ ان کے برخلاف دوسری طرح کی مثالیں پیش کی جائینگی تو پھر اس تنقید کا بھرم کھل جائے گا ۔

میں سمجھتا ہوں کہ نئی شاعری کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے فہرست سازی، سروے اور خالص نظریاتی تنقید کو بے معنی بنا کر رکھدیا ہے اور علمی اور تجزیاتی تنقید کی ضرورت کا شدید احساس دلایا ہے ۔ یہ توقع رکھنا کہ شعر و ادب کی تاریخ میں کوئی ایسا زمانہ آئے گا جب صرف اچھے شاعر پیدا ہوں گے یا کوئی شاعر صرف اعلیٰ درجہ کی چیزیں لکھے گا یا کسی شاعر کو ہر نظم یا ہر غزل کے لکھنے میں یکساں کامیابی ہوگی نہ صرف ناجائز بلکہ فضول اور مہمل توقع ہے ۔ نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ اپنے زمانے کی تخلیقات کو سمجھنے اور ان سے لطف اندوز ہونے کی کوشش کرے ۔ اپنے دور کے طرز احساس، طرز فکر اور آہنگ و اسلوب سے موانست پیدا کرنے کی کوشش کرے اور ماضی و حال کے ربط کو سمجھ کر فنی تخلیقات کی گہرائیوں میں جا کر ان کی کامیابی یا ان کی ناکامی کا راز معلوم کرے ۔ ہمارے پرانے تنقید نگار اگر اس مشکل کام کو کرنے کے لئے تیار نہیں اور پرانے طریقے سے ہی لیبل اور خانے بنا بنا کر کام چلانا چاہتے ہیں تو نئی شاعری کا مسئلہ انکے لئے ہمیشہ درد سر بنا رہیگا۔

اور نئی شاعری انھیں اسی حالت میں چھوڑ کر آگے بڑھتی رہے گی۔

گذشتہ دس پندرہ برسوں میں اردو کے نئے شاعروں کے یہاں زندگی کو ایک مکمل اکائی کی حیثیت سے دیکھنے، سمجھنے اور برتنے کا جو رجحان سامنے آیا ہے وہی اس نسل کا سب سے بڑا اکتساب ہے۔ داخلیت اور خارجیت، مواد اور ہیئت، ذات اور کائنات، غم جاناں اور غم دوراں، بڑے موضوعات اور چھوٹے موضوعات ان سب کی تقسیم اور انھیں علیحدہ علیحدہ سمجھ کر کسی ایک کو رد اور دوسرے کو قبول کرنے یا اپنے اوپر مسلط کرنے کو نیا شاعر ایک غیر فطری عمل سمجھتا ہے۔ وہ خارجی دنیا اور داخلی دنیا کو الگ الگ کرکے دیکھنے کا قائل نہیں بلکہ ان دونوں کے گہرے ربط کو سمجھنا چاہتا ہے۔ وہ فرد اور سماج دونوں کو الگ الگ نہیں بلکہ ایک دوسرے کا لازمہ قرار دیتا ہے۔ وہ شاعری کو اجتماعی خیالات کا منظوم بیان نہیں سمجھتا بلکہ اسے زندگی کے تجربات و مشاہدات کا ایسی تخلیقی اظہار سمجھتا ہے جو اس کی اپنی شخصیت، اس کے مزاج اور اس کے محسوسات سے ہم آہنگ ہو کر ایک منفرد پیکر اختیار کرے۔ وہ شاعری کو اجتماعی کورس کے بجائے انفرادی تخلیقی عمل سمجھتا ہے۔ اس کے نزدیک ہر شاعر اپنی جگہ پر ایک منفرد وجود ہے اور اس کی ہر نظم خود اپنی اپنی جگہ پر ایک منفرد اکائی ہے۔ انفرادی اسلوب اور طرز کی اہمیت اس زمانے میں زیادہ بڑھ گئی ہے جبکہ گذشتہ اردو میں عمومی اسلوب اور یکساں انداز کو برتنے کا رجحان عام تھا۔

میں پہلے بھی کہہ چکا ہوں کہ نئے شاعروں میں ہر شاعر کو یا ایک شاعر کی ہر نظم یا غزل کو کسی ایک پیمانے سے جانچنا غلط ہوگا۔ ہمیں یہ دیکھ کر خوشی ہوتی ہے

کہ ایک ایسے زمانے میں جب اردو زبان بعض پیچیدہ اور صبر آزما مراحل سے گذر رہی ہے اردو کا نیا شاعر اس زبان میں شاعری کی ترقی پسندوں اور حلقۂ ارباب ذوق والوں میں سے بعض نے ترقی پسندی یا جدت کے کچھ فارمولے بنالئے تھے۔ ترقی پسندوں نے ماضی کے ادب کو جاگیردارانہ سماج کی... پیداوار سمجھ کر حقارت سے ٹھکرایا اور غزل کو قدامت پسندی کی علامت قرار دیا۔ اسی طرح حلقۂ ارباب ذوق کے بعض شاعروں نے محض آزاد نظم لکھنے، لاشعور اور تحت الشعور کی بھول بھلیاں بنانے یا بعض اسلوبی جدتوں کا ایک نسخہ بنا لینے کو ہی جدیدیت کی پہچان قرار دیا۔ فارمولے اور نسخے کی مدد سے جو شاعری وجود میں آتی ہے وہ عام طور پر کم عیار ہوتی ہے اور اس کی عمر بہت کم ہوتی ہے۔ نئے شاعروں میں بھی اگر کچھ لوگ جدیدیت کے فارمولے بناتے ہیں۔ صرف آزاد نظم کو جدید شاعری کی واحد پہچان سمجھتے ہیں یا غزل میں میز، کرسی اور کتے، بلی کے الفاظ کثرت سے استعمال کرکے نئی غزل لکھنے کا نسخہ بنا رہے ہیں۔ کچھ لوگ اگر سارتر اور کامیو کے اقوال سن سنا کر جا و بیجا انھیں اگل رہے ہیں یا محض کھردرے الفاظ، ناتراشیدہ تراکیب اور نثری پیرایۂ زبان میں کچھ غیر ہضم شدہ خیالات کو الٹے سیدھے لکھ کر یہ سمجھتے ہیں کہ وہ بہت زیادہ نئی شاعری کر رہے ہیں تو یہ ان کی بڑی بھول ہے۔ اس قسم کی جعلی جدیدیت اور اس طرح کے مصنوعی اور جھوٹی نئی شاعری کا پردہ اسی وقت چاک ہو سکتا ہے جب ہمارے تنقید لکھنے والے نہایت جرأت اور بیباکی کے ساتھ آج کی شعری پیداوار کا الگ الگ تجزیہ و تبصرہ کریں گے اور کھرے کھوٹے میں فرق کرکے بلیغ، تہ دار اور دلپذیر

فن پاروں کی خوبیوں کو اجاگر کریں گے۔ نئی نسل کے نقاد کا کام نئی شاعری کا اشتہار دینا یا بھائی بندوں میں حصہ تقسیم کرنا نہیں بلکہ اصل اور نقل میں تمیز کی قوت کو بیدار کرنا ہے۔

---

ڈاکٹر محمد حسن

# یہ مایوسی کیوں؟

آج انسان عظمت اور ہلاکت کے دوراہے پر کھڑا ہے۔ ہلاکت کا ذکر جگہ جگہ اور لمحہ بہ لمحہ ہے عظمت کا چرچا کم ہے۔ ایٹم ٹوٹا اور اس کے ٹوٹنے سے اتنی زبردست توانائی انسان کے ہاتھ آئی کہ وہ چاہے تو اپنے کو مکمل طور پر تباہ کر لے وہ چاہے تو ستاروں پر کمندیں ڈالیں۔ اس نے دونوں کام کئے لیکن ہنوز امید و بیم کے اس دوراہے سے وہ بہت دور نہیں گیا ہے۔

انسان کے خلائی سفر کی داستان اس قدر معمولی یا ناقابل اعتنا نہیں ہے کہ صرف چند اشعار یا افسانوں میں پھبتی کا موضوع بنا کر چھوڑ دیا جائے یا صرف یہ کہہ کر اکتفا کر لیا جائے کہ:

تسخیر مہر و ماہ مبارک تجھے مگر
دل میں اگر نہیں تو کہیں روشنی نہیں

پہلی بار انسان نے اپنے علم و عرفان کی سرحدوں کو اتنا وسیع کیا ہے کہ وہ اس سرزمین سے باہر قدم نکال سکے اور اس کی کشش اور ثقل سے آزاد

ہو سکے پہلی بار اس کے پاس ایسے وسائل اور ذرائع جمع ہوئے ہیں جن کی مدد سے وہ راکٹوں کو اتنی تیزی سے اتنی دور لے جا سکے اور پھر انھیں تین منزلوں میں .. اس طرح بنائے کہ ایک راکٹ کا ایندھن ختم ہونے پر دوسرا راکٹ کام شروع کر دے اور اسکے خاتمے پر تیسرا اور جب ان راکٹوں کے سہیروں پر سوار وہ زمین کے گرد خلا میں گردش کرنے لگے اس وقت بھی اس کا رشتہ اور تعلق زمین سے قائم رہے اور سائنس کے احکام و آئین کے مطابق اس کی ہر جنبش اور ہر گردش کو متعین اور متاثر کیا جا سکے۔

اس کے علاوہ ہمارے آپ کے دیکھتے دیکھتے دنیا سے سامراج کا خاتمہ ہونے لگا۔ افریقہ کا تاریک براعظم روشنی سے جگمگا اٹھا۔ ہندوستان، چین، برما، انڈونیشیا، لنکا غرض درجنوں ملک سے غیر ملکی اقتدار اور سامراجی لوٹ کھسوٹ ختم ہوئی اور وہاں کے رہنے والوں نے پہلی بار آزادی کی فضا میں سانس لیا۔

انسان اپنی برکتوں کو شمار کرنا اکثر فراموش کر جاتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ اس خلائی سفر کے دور میں بھی انسان قوم، رنگ، مذہب اور نظریے کی جنگ میں الجھا ہوا ہے یہ بھی صحیح ہے کہ امریکہ کی مصروف زندگی نے اس کی پرانی طمانیت چھین لی ہے۔ یہ بھی درست ہے کہ بہار میں قحط پڑا ہے اور ہزاروں لاکھوں آدمی موت اور زندگی کی لڑائی لڑ رہے ہیں لیکن ان تصویروں کے ایک ہی رخ پر نظریں جما دینا بھی درست نہیں اس کا دوسرا پہلو بھی تو ہے۔ ویت نام میں بھی ایک زبردست، ہولناک جنگ لڑی جا رہی ہے۔ اس میں زہریلی گیس کا استعمال بھی ہو رہا ہے امراض کے جراثیم بھی ہوائی جہازوں

سے برسائے جا رہے ہیں لیکن ویت نام کا چھوٹا سا ملک جو کسی بڑے نقشے میں بھی ہتھیلی کے برابر بھی نہیں دکھایا جاتا دنیا کی عظیم ترین استعماری طاقت امریکہ سے دست و گریباں ہے اور اس طرح کہ کامرانی' باوجود تمام سختیوں کے، اسی چھوٹی سی قوم کی پیشانی چومتی نظر آتی ہے۔ کیا انسانی استقامت اور قوت حیات کا یہ معجزہ درخور اعتنا نہیں؟

پھر ایک مدت سے انسان روزی، روٹی اور اقتصادی مساوات کا خواب دیکھتا آیا ہے۔ اس خواب کی تازہ ترین تعبیر سوشلزم تھی جسے مارکس نے عینی سے عملی اور سائنٹیفک بنا دیا پہلی بار یہ تعبیر دنیا کے پانچویں حصے میں مجسم ہو گئی اشتراکی نظام کے ملکوں کے بارے میں اختلاف رائے ہو سکتا ہے یہ مملکتیں ہر حیثیت سے مکمل اور حرف آخر نہیں ہیں لیکن اتنی بات تو دوست دشمن سبھی مانتے ہیں کہ یہاں روزی۔ روٹی اور اقتصادی مساوات موجود ہے اقتصادی طور پر انہوں نے اتنی ترقی تو ضرور کی ہے کہ ہر شہری کی بنیادی مادی ضروریات کی کفالت کا انتظام ہو گیا ہے۔ یہی نہیں بلکہ سوشلزم کے تصور کو جسے بیس برس پہلے باغیانہ سمجھا جاتا تھا آج غیر کمیونسٹ ممالک نے بھی اختیار کر لیا ہے برطانیہ، ہندوستان، مصر اور دوسرے متعدد ممالک اس تصور کو کسی نہ کسی شکل میں قبول کرتے ہیں سوشلزم کے بنیادی تصورات کو تمام دنیا میں وہ قبول عام حاصل ہوا ہے کہ وہ عہد حاضر کے ضمیر اور آگہی کا ایک جز بن گیا ہے۔ یہ بات لائق توجہ نہیں ہے کہ بنیادی اقتصادی مسائل کرۂ زمین کے کم سے کم پانچویں حصے میں حل ہو چکے ہیں۔

یہ باتیں ذرا دور کی معلوم ہوتی ہیں۔ ہماری شخصیت اور ہمارے ملکی حالات میں ان کا تصور اور ان کے بارے میں کسی حوصلے یا جذبے کا ہونا دشوار ہے لیکن کوئی بڑا فنکار صرف شخصیت میں محصور نہیں رہتا بلکہ اپنی شخصیت اور اپنے تصورات

concepts کو وسیع تر کائناتی پس منظر میں دیکھنے کی کوشش کرتا ہے اگر یہ کوشش مجنونانہ نہیں ہے تو پھر اس پس منظر سے امید اور روشنی کی ایک ہلکی سی کرن تو ضرور پھوٹتی ہے۔ تقریباً سبھی عظیم فن کار انسان کے رجز خواں رہے ہیں انھوں نے انسان کے زوال اور تذلیل کی داستان بھی لکھی مگر انہیں اس مشتِ خاک کی قوت مقاومت نے ضرور متاثر کیا وہ اس کے مٹ جانے کے اتنے ماتم گسار نہ تھے جتنے اس کی ہمت اور حوصلے کے معترف تھے وہ انسان حقیر بے کس انسان۔ کی قوت پرواز اور کوہ ساروں سے ٹکرا جانے والی جرأت رندانہ سے متاثر ہوئے تھے۔ آج کے دور میں یہ مجزے اور زیادہ نمایاں اور تابناک ہیں۔

جہاں تک ہمارے گردوپیش کا سوال ہے اس میں صرف مایوسی کے سہارے ہم بہت دور تک نہیں جا سکتے قحط مسلّم مگر قحط کا مقابلہ کرنے والے انسان کی جرأت اور ان بستیوں سے آفتاب تازہ کے ابھرنے کی آرزو اور امید کیا روشنی کی کوئی کرن پیدا نہیں کر سکتی آج جب انسان بھوک سے تلملا رہا ہے ایک گروہ گئو ہتھیا بند کرانے کے لئے بے قرار ہے اور اس کے نام پر انسانی جان و مال کا نقصان کرنے سے بھی گریز نہیں کرتا۔ کیا یہ بات ایک بھرپور طنزیہ قہقہے کے لئے کافی نہیں۔ ایسا قہقہہ جس میں طنز ہو مگر مردم بیزاری اور کلبیت نہ ہو۔

آج جو لوگ موت، تنہائی اور محرومی کا ذکر کر رہے ہیں کیا ان کے سامنے تصویر کا یہ رخ بھی موجود ہے؟ اس میں نیت کے فتور یا ذہانت کے فقدان کا سوال نہیں ہے۔ صرف تصویر کو کسی خاص زاویے سے دیکھنے کا سوال ہے۔ ایسا کیوں ہے کہ ہمارے ادب میں عالمگیر سطح پر بھی عام طور پر مایوسی، موت، تنہائی اور محرومی کا چرچا زیادہ ہے۔ یورپ اور امریکہ میں بیٹ جنریشن Beat Generation کا دور شروع ہوا یہ اصطلاح پہلی بار غالباً..... جیک کرواک Jack Kerouac کے ناول "On the Road" کی اشاعت سے عام

ہوا اس ناول کا عنوان پہلے بیٹ جنریشن رکھا گیا تھا مصنف نے اسے امریکہ کے بورژوائی طبقے کی اقدار کے خلاف بغاوت قرار دیا اور اسے Revolution in Manners" کا درجہ دے دیا۔ فکری طور پر یہ لوگ زیادہ انتخابی یا Eclectic کہے جا سکتے ہیں گو ان میں سے بعض نے کبھی بدھ ازم سے بڑی وابستگی دکھائی کبھی مشرقی تصوف کی طرح کھینچے کبھی نطشے، ایذرا پاؤنڈ اور جیمس جوائس کے گیت گانے لگے مگر مجموعی طور پر فکری ناوابستگی Non-commitment ان کی بنیادی قدر ہے اور اس ناوابستگی سے فکر و عمل چال چلن اور طرز زندگی میں ایک خاص قسم کا انتشار اور بوہیمی ازم ان کا اسلوب اور آئین ہے۔ ایک نقاد کے الفاظ میں ان کی ذہنی اور جذباتی عطالت ایلیٹ کی نظم ویسٹ لینڈ کے ہیرو پیرو فروک کی سی ہے جو اپنے اندر بعض ایسی لرزشیں محسوس کرتا اور سرگوشیاں سنتا ہے جو اس کے گرد و پیش سے ہم آہنگ نہیں ہیں یہی لرزشیں اور سرگوشیاں اسے موت، تنہائی، محرومی اور مایوسی کی طرف لے جاتی ہیں۔

دراصل موت، تنہائی محرومی اور مایوسی زندگی، سماج، کامرانی اور کامیابی توام ہے سماج کے ہر دور میں ان دونوں مثبت اور منفی پہلوؤں کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ جسے سماجی حقیقت کے نام سے یاد کیا جاتا ہے وہ دراصل دو سچائیوں سے ضرور عبارت ہوتی ہے ایک مرتی ہوئی گزرے ہوئے کل کی سچائی جو آنے والے کل میں اپنی جگہ نہیں پا سکتی اور بے قراری کے ساتھ زندگی سے چپٹے رہنے کی کوشش کرتی ہے دوسری پیدا ہوتی ہوئی ابھرتی ہوئی کمزور اور نحیف نئی سچائی جو آہستہ آہستہ بلکہ کبھی اکثر تکلیف دہ آہستگی کے ساتھ اس مرتی ہوئی سچائی کی جگہ لیتی ہے۔ یقیناً جو لوگ (خواہ وہ اپنے آپ کو نیا کہتے ہوں یا پرانا) گزرے ہوئے

کل کی مرتی ہوئی سچائی ہی کو دیکھتے ہیں اور جنھیں ابھرتی ہوئی کمزور نحیف سچائی کا چہرا ابھی دکھائی نہیں دیتا انھیں چاروں سو موت۔ تنہائی۔ محرومی اور مایوسی نظر آئے تو کچھ تعجب نہیں۔

سائنس، نفسیات اور سماجیات کے اس دور میں ان سچائیوں کا ہونا یا نہ ہونا اور ان کی طرف ایک رویے یا دوسرے رویے کا اپنایا جانا بھی محض اتفاقی نہیں ہو سکتا۔ ہمارا ادب اور ادب ہی کیوں افکار و اقدار کا پورا نظام متوسط طبقے کے ہاتھ میں ہے متوسط طبقے کا طبقاتی کردار یہ رہا ہے کہ وہ ہمیشہ دو طبقوں کے درمیان جھولتا رہتا ہے اور جس کا اثر اور اقتدار بڑھتا ہے اسی کی طرف جھکنے لگتا ہے چنانچہ ایک زمانے میں جب مزدوروں کی جدوجہد کی لو تیز تھی تو متوسط طبقے کے ادیبوں کو ہر جگہ انقلاب نظر آنے لگا تھا اور وہ انقلابیوں سے بڑھ کر انقلابی ہو گئے تھے جب جدوجہد کی لے مدھم پڑی تو ان کا ایمان بھی متزلزل ہوا۔ یوں بھی تعلیم و تربیت کے اعتبار سے ان کی ذہنی فضا انگریزی ادبیات اور علم و دانش کے برطانوی اور امریکی منطقے سے زیادہ قریب رہی ہے لہذا انھوں نے (اور خصوصاً ان ذہنوں نے جو اپنے کو نا وابستہ رکھتے آئے تھے) یورپی برطانوی اور امریکی اثرات شدت سے قبول کر لئے جہاں برسر اقتدار طبقہ ایک زبردست طبقاتی بحران میں مبتلا تھا اور ہے۔

اقوام عالم کو آزادی ملی تو یورپ کے براہ راست اقتدار کا دور دورہ ختم ہوا جس کے اقبال کی کائنات پر کبھی آفتاب غروب نہیں ہوتا تھا اب وہاں شام کی شفق چھا گئی خود امریکہ کے نواح میں کیوبا جیسی آزاد مملکت وجود میں

آئی۔ تجارتی منڈیوں میں اثر و اقتدار کی یہ جنگ بھی ان کے حق میں نہیں تھی ایسے ممالک بھی تھے جو یا تو اس امداد کو غلامانہ قبول کرنے کو تیار نہ تھے، یا دوسرے ذرائع سے مدد حاصل کر کے اس قرضے کے بنا پر نئے اقرار نامے لکھنے کو تیار نہ تھے پھر یہ زبردست اعتراف شکست کہ چھوٹی سی چھوٹی قوت کو بھی محض ... استبداد کے زور پر سے کچلا اور دبایا نہیں جا سکتا خواہ وہ شمالی کوریا ہو، یا ویت نام یا مصر۔ اس کے علاوہ وہ چیلنج جو خلائی پرواز سے لے کر کینسر کا علاج تلاش کرنے تک فکر اعمل کے ہر میدان میں درپیش ہے۔ امریکہ اور یورپ کے با اقتدار طبقوں کو نئی نظریاتی اور نفسیاتی الجھنوں میں مبتلا کرنے کے لئے کافی ہے ان کے سامنے مستقبل کی جو تصویر ہے وہ امید سے خالی ہے۔ جو آج دست نگر ہیں کل وہ آزاد اور با اقتدار ہوں گے۔ دنیا تیزی سے سماجی انصاف اور اقتصادی مساوات کی طرف قدم بڑھا رہی ہے اجارہ داری کا سنگھاسن ڈول رہا ہے وہ نظام جن کو اپنی آنکھوں کے سامنے مٹتے ہوئے دیکھ رہے ہیں اور اقتدار کی پتوار ان کے ہاتھ سے گر چکی ہے۔

ہندوستان کا دانشور طبقہ (جو متوسط طبقے ہی کا ایک جز ہے) برطانیہ اور امریکہ سے رہنمائی حاصل کرتا رہا ہے چنانچہ اس معاملے میں بھی ان کا اثر قبول کر دیا ہے ہندوستان آج بھی سرمایہ دارانہ ملک نہیں ہے یہاں مشینی دور کی ابھی آمد آمد ہی ہے ہماری معیشت زرعی ہے اور اسّی فیصدی آبادی دیہاتوں میں بستی ہے نہ کارخانے بڑے پیمانے پر قائم ہوئے ہیں نہ صنعتی دور پوری طرح آیا ہے اس لئے نہ مزدوروں کی رہنمائی میں انقلاب کا تصور کیا جا سکتا ہے نہ اس ذہنی تشنج، زندگی کی اس نیز روی۔

کرب اور تنہائی کا جو صنعتی دور سے مخصوص ہیں۔ لیکن اس کے باوجود ادیبوں کی اچھی خاصی تعداد مغرب کی صنعتی نظام کے کرب و اذیت کی فریاد وہاں کے ادیبوں کی نقل میں ہمارے یہاں بھی کرنے لگی ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں ہے کہ ہم جب موت۔ تنہائی۔ محرومی اور مایوسی کا ذکر کرتے ہیں تو فکری اور جذباتی طور پر خود کو امریکا اور یورپ کے با اقتدار طبقوں سے ہم آہنگ کر لیتے ہیں اور ان احساسات اور جذبات کو اپنے اوپر اوڑھ لیتے ہیں جو صرف مرتی ہوئی سچائیوں کو دیکھتے رہنے اور نئی ابھرتی ہوئی سچائیوں سے آنکھیں بند کر لینے سے پیدا ہوتے ہیں؟ میں اس معروضے کو اسی سوالیہ نشان پر ختم کرنا چاہتا ہوں۔

پس نوشت کے طور پر عرض کر دوں کہ مجھے اس سے قطعی انکار نہیں کہ موت، تنہائی۔ محرومی اور مایوسی اپنے عہد اور اس کے نظام کے خلاف ایک مبارک احتجاج اور تبدیلی کی بے پناہ خواہش کی غماز بھی ہو سکتی ہیں اور اس صورت میں یہ جذبات نہایت مستحسن اور قابلِ قدر ہیں لیکن یہ صورت محض فکری خلا سے پیدا ہوتی ہے اور فکری خلا میں حالات پر قرار واقعی گرفت نہ ہونے اور حالات کو اپنی گرفت میں لانے کی بصیرت نہ ہونے کا نتیجہ ہے انسان نے حیاتیاتی ارتقا کا پورا سفر حالات کو قابو پا کر ہی طے کیا ہے اور اس آویزش میں اس کی سوجھ بوجھ اور اس کے جنون و خرد نے اس کی رہنمائی کی ہے۔ ساری تلخی اور تاریکی کی ذمہ داری حالات پر پھینک دینا کافی نہیں ہے کہیں ایسا تو نہیں کہ ہماری سوجھ بوجھ میں کہیں کوئی کمی ہو اور اس کے اندر جس صلابت اور پختگی کی ضرورت تھی اس سے ہم نے اپنے آپکو

بے نیاز کر لیا ہو — میں مضامین کو شعر پر ختم نہیں کیا کرتا مگر ان سطور کو لکھتے وقت بے اختیار جگر کا یہ شعر یاد آتا ہے اور اسی پر اکتفا کرتا ہوں

خود اپنے ہی سوزِ باطنی سے نکال اِک شمعِ غیر فانی
چراغِ دیر و حرم تو اے دل جلا کریں گے بجھا کریں گے

---

شمس الرحمٰن فاروقی

# شعر کی ظاہری ہیئت

آرنلڈ ٹسلر نے انگلستان کو ایک ایسے جانور سے تعبیر کیا ہے جو بحران کے عالم میں شیر ہو اور دوسرے حالات میں شتر مرغ۔ جس طرح شتر مرغ دشمن کو آتے دیکھ کر ریت میں اپنا سر چھپا کر خود کو محفوظ سمجھتا ہے ویسے ہی انگلستان کے عوام اور سیاست داں عام حالات میں خود کو حقیقتوں سے صرف اس لئے محفوظ سمجھتے ہیں کہ انھوں نے اپنی آنکھیں بند کر رکھی ہیں۔ بچپن میں ہم سب رات کو ڈر کر آنکھیں میچ کر اپنا سر رضائی میں دفن کر لیا کرتے تھے اس تمثیل میں اردو زبان و ادب کے علم برداروں کے لئے ایک بڑا سبق پنہاں ہے۔ خاص کر اس وجہ سے کہ بحران کا دور ہو یا سکوت کا، ہمارے شاعر اور ادیب ہمیشہ شتر مرغ کی طرح حقیقتوں سے خود کو چھپاتے رہے ہیں۔ ہم سب یہ سمجھتے رہے کہ کوئی دور ہو، کوئی صورت ہو۔ کوئی ماحول ہو لیکن شعر کی صورت و ہیئت جو ہمارے آباؤ اجداد نے ہمیں ورثہ میں بخشی تھی ہمارے لئے ہمیشہ ہمیشہ کے لئے کافی اور مناسب ہے۔ زمانے نے تقاضے بدلے

دیئے۔ سماجی حالات نے اپنے دھارے بدل لیئے، دنیا بڑی سے چھوٹی ہو گئی، لیکن ہمارے شاعروں کی دنیا نہ تنگ ہوئی نہ وسیع۔ اور جس کسی نے کبھی نئے ڈھنگ سے بات کہنے کی کوشش کی اس کو ایک پدرانہ تبسّم کے ساتھ یوں سراہا گیا جس طرح بچے کی تتلاتی ہوئی آواز پر چھوٹے بڑے سب خوش ہوتے ہیں لیکن خود اس کی طرح بولی بولنا کوئی پسند نہیں کرتا، اور اس سے پہلے کہ تاریخ کی گردان کے اوراق کو محو کر دیتی سرد مہری نے ان کے اشعار کو بھلا دیا اور وہ جیتے جاگتے کسی زندہ تحریک کی بجائے صرف ایک تاریخی حقیقت بن کر رہ گئے۔

گھِسا پِٹا فقرہ (cliche) جرم ہے" ورلن (Verlaine) نے یہ کہتے ہوئے فرسودہ اسالیب بیان و زبان کے خلاف بغاوت کر کے ایک نئی طرز کی بنیاد ڈالی تھی جس کو تمثیلیت (Symbolism) کے نام سے پہچانا گیا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب انگلستان میں ٹینی سن اور سوئن برن کے میٹھے بول سمجھدار سننے والوں کے کان میں زہر گھول رہے تھے۔ انھیں محسوس ہو رہا تھا کہ یہ آواز وہ نہیں ہے جو الفرڈ نوائس (Alfrednoyes) کے الفاظ میں صنف کے سرد احساس اور ایک انوکھی تنہائی کے گہرے ہوتے سایوں کا احاطہ کر سکی۔ نہ وہ زمانہ تھا جب ٹھوس مادہ الکٹران میں تبدیل ہو رہا تھا۔ جب برگساں یہ اعلان کر رہا تھا کہ زندگی ایک مستقل ہوتی رہنے والی حقیقت ہے جس کا نہ کوئی سرا ہے نہ انجام۔ جب فرائڈ (Freud) یہ کہہ رہا تھا کہ انسان کی اندرونی زندگی ہزار ہا جنسی الجھنوں کے ترکیب کے سوا کچھ اور نہیں یہ وہ زمانہ تھا جب اردو میں داغ اور امیر کا بول بالا تھا

دل لے رہی چلکے ناز سے شوخی سے ہنسی سے
اب انکی بلا آنکھ ملاتی ہے کسی سے

بتاں ماہ وش اجڑی ہوئی منزل میں رہتے ہیں
یہ جس کی جان لیتے ہیں اسی کے دل میں رہتے ہیں

یوسف سے ہی سوا ہے مرے دل کا مرتبہ
ڈوبا ہوا ہے چاہ زنخنداں کی چاہ میں

یورپ کی شاعری تمثیلت، تصویریت، تاثریت Impressionism اور سرریلزم Surrealism سے ہو کر اب پھر تمثیلیت اور تاثریت کے امتزاج تک آ گئی لیکن ہماری اردو شاعری کی ہیئت میں داغ اور امیر و جلال کے زمانے سے آج تک کوئی نمایاں تاریخی تغیر نہیں پیدا ہوا۔ یہ درست ہے کہ اب کہیں کہیں بجائے ؎ دل لے رہی چلکے ناز سے شوخی سے ہنسی سے۔ اب انکی بلا آنکھ ملاتی ہے کسی سے کی بجائے ؎ جست کرتا ہوں تو لڑ جاتی ہے منزل سے نظر۔ حائل راہ مرے کوئی بھی دیوار نہیں کی طرح کی آوازیں سنائی دے جاتی ہیں لیکن آج بھی حسرت موہانی جیسے دوسرے درجہ کے شاعر کا نام اس لئے عزت سے لیا جاتا ہے کہ انہوں نے اردو غزل گوئی کی لاج رکھ لی۔ مگر کبھی کسی ایسے شاعر کا نام نہیں سننے میں آتا جس نے اردو شاعری کو نئی ہیئتیں بخشی ہوں۔ نئی ظاہری صورتیں عطا کی ہوں۔ اس وجہ سے نہیں کہ ایسے شاعر پیدا نہیں ہوئے۔ وہ کم ولی سے سہی، لیکن ایسی کوششیں ہوئیں ضرور۔ مگر ہمارے شاعروں اور ادیبوں نے ان کے رویہ کی تازگی کو کبھی بدعت ملیح کہہ کر اور کبھی بدعت قبیح کہہ کر بھلا دیا۔ جو کچھ سہمے سہمے آثار رہ گئے وہ اس قدر مسخ شدہ اور بے نور کہ ان کی فنی اہمیت اچھی غزل گوئی سے بھی کم ہے۔

انیسویں صدی کے آخر میں یورپ کے شاعروں کو اس بات کا شدید احساس ہو چلا تھا کہ غزل خوانی اب بے وقت کی راگنی ہے۔ گلاب کی خوشبو، نالۂ فراق یا اشک غم والی شاعری ایک بے چین اور تیزی سے بدلتے ہوئے ماحول کے لئے مناسب نہیں اور نئے مضامین کے ابلاغ کے لئے زبان کے نئے پہلو، استعارہ کی نئی صورتیں اور شعر کے لئے نئی ہیئتیں ضروری ہیں۔ پہلی جنگ عظیم نے اس ضرورت کو اور زیادہ واضح اور شدید کر دیا۔ اب نہ براؤ ننگ کی کھوکھلی رجائی فلسفہ طرازی کا دور تھا۔ کہ "میرے ساتھ دور پیری کی طرف بڑھو، زندگی کا بہترین عہد ابھی آنے والا ہے" اور نہ ٹنی سن کی سریلی غم انگیز بانسری ہی اب موزوں تھی کہ "آنسو۔ بے کار آنسو۔ مجھے نہیں معلوم کہ تم کیا چاہتے ہو" واضح رہے کہ میں اس طرح کی شاعری کی قدر کم نہیں کر رہا ہوں۔ میں صرف یہ کہہ رہا ہوں کہ وہ کسی اور عہد کی بات تھی۔ اس عہد کے ساتھ گئی۔ جب یورپ کے شاعر نے انسان کی بہترین تخلیقات کو آگ اور خون میں غرق دیکھا، جب اس نے دیکھا کہ تہذیب کی عظیم الشان عمارت کا ڈھانچہ اندر سے کھوکھلا ہے، جب اس نے دیکھا کہ نئی سائنس اور نئے فلسفہ نے انسان کی فکر کو کچھ ایسی ہنگامہ خیز حقیقتوں سے روشناس کرایا ہے جن کا احساس ذہن انسان کو پہلے تھا ہی نہیں تو اس نے یہ سمجھ لیا کہ اس نئی دنیا میں شاعر کو زندہ رہنے اور شاعری کے قدم اکھڑنے سے روکنے کے لئے ضروری ہے کہ شاعری ایک نئے روپ میں سامنے آئے۔ نئے اور بظاہر لاینحل مسائل کا جو ردعمل قلب انسان پر ہوتا ہے اس کو الفاظ کا روپ بخشنے کے لئے ایسی نئی اور بظاہر لاینحل شاعری کی ضرورت تھی۔

مجھے امیر و داغ سے شکایت نہیں ہے۔ کیونکہ وہ انسانی فکر کی تاریخ کے

ان اہم انقلابات سے بے خبر تھے۔ ان کو پتہ نہ تھا کہ کچھ لوگوں کے نزدیک ہر حقیقت اپنی ضد خود اپنے اندر مضمر رکھتی ہے اور آگے چل کر وہی ضد خود ایک حقیقت بن جاتی ہے اور پھر اپنی ضد آپ پیدا کرتی ہے۔ ان کو خبر نہ تھی کہ ڈارون اپنی تمام نرمذہبیت کے باوجود یہ کہنے پر مجبور تھا کہ وہ انجیل کے اس دعوے کے انکار پر مجبور تھا کہ مادہ اپنی شکل کبھی نہیں بدلتا ان کو نہیں معلوم تھا کہ نئی روشنی نے مذہب کی قوتوں کو شکست دے دی تھی لیکن خود وہ نئی روشنی نئے مذہب کی جگہ لینے سے قاصر تھی اور انسان کو گم کردہ راہی کا جتنا گہرا احساس ان کے عہد میں تھا تاریخ آدم میں پہلے کبھی نہیں ہوا تھا۔ مگر پھر بھی یہ حقیقت ناقابل انکار ہے کہ انہوں نے حالی و آزاد کے ہوتے ہوئے بھی یہ محسوس نہیں کیا کہ اب ان کی شخصیتوں سے کرم خوردہ کپڑوں کی بو آرہی ہے۔ وہ تو حالی سے "ہاتھ" کہہ کر ان کا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لے کر پھر غزل کا یہ مصرعہ "ہاتھ لا استاد کیوں کیسی کہی" پڑھ لینے میں شاعرہ کی فتح سمجھتے تھے۔ مگر سب سے زیادہ افسوس اس بات کا ہے کہ پہلی جنگ عظیم نے بھی اردو شاعروں کی زبان اور ان کے منظومات پر کوئی اثر نہیں ڈالا۔ اگر اقبال نہ پیدا ہوگئے ہوتے اور ان کی شاعری ۱۹۱۴ء اور ۱۹۲۴ء کے درمیان اپنے پورے شباب پر نہ آگئی ہوتی تو اردو شاعری کی زبان آج بھی داغ و حالی کی زبان ہوتی۔

اقبال نے نئے استعاروں اور پرانے استعاروں کو نئے معنی میں استعمال کر کے اردو شاعری کو بڑی وسعت بخشی۔ لیکن شعر کی ہیئت بدلنے میں وہ بھی ناکام رہے۔ انھوں نے جو کچھ تھوڑی بہت تبدیلیاں بھی کیں۔ وہ محض ان سے اتفاقیہ سرزد ہوگئیں۔ کیونکہ ان کے یہاں شعر کی ہیئت بدلنے کی کوئی واضح اور منضبط

کوشش نہیں ملتی یہ بات قابل غور ہے کہ اسی زمانے میں جب اقبال کا ...
ہندوستان میں طوطی بول رہا تھا۔ انگریزی شاعری میں تصوریت (Imagism)
کی تحریک نے جنم لیا۔ جو خود تو شاعری کی شاہراہ پر کوئی بہت روشن نقش قدم
نہیں چھوڑ گئی، لیکن آج کے انگریزی کے سب سے بڑے شاعر کسی نہ کسی ..
وقت اس تحریک سے منسلک ضرور رہے اور اس تحریک کے فلسفی استاد ہیوم
Hulme (جس نے پہلی جنگِ عظیم کے بعد کی دنیا کو غلاظت کے ریگستان
اور راکھ کے گڈھے سے تعبیر کیا تھا) کے حاشیہ نشین رہے۔ تصوریت کے ...
علم برداروں نے وکٹوریائی اور جارجین Georgian عہد کی شکر پارہ
نما شاعری کو یک قلم فراموش کر دیا اور کہا کہ شعر کے استعارہ کو سخت اسادہ اور
بے رنگ ہونا چاہیے۔ (یہاں بے رنگی اردو کی رنگینی کی متضاد ہے) انھوں
نے نظم معرا کو فروغ دینے کی کوشش کی، لیکن اس شرط کے ساتھ کہ نظم کے بند وں
میں مجموعی حیثیت سے آہنگ کا امتزاج اس طرح پایا جائے کہ ایک بند کا آہنگ
دوسرے سے مختلف ہو۔ یہ شرط ایک طرح قدیم یونانی ode کے احیاء
کی یاد دلاتی تھی۔ تصوریت پسندوں کے مکتب میں شاعری ایک ایسا سستا
فن نہیں رہ گئی کہ جس کی طبیعت موزوں ہو وہ قافیہ ڈھونڈ لے اور "چاند"
"شب فراق" "نرگس شہلا" وغیرہ پر دس بارہ مصرعے ادھر ادھر سے بیٹھے بیٹھے
تشبیہات و استعارات جوڑ کر لکھ ڈالے۔ شاعری اب ایک صوفیانہ ڈھنگ
سخت اور مشکل مجاہدہ اور تزکیۂ نفس کا عمل بن گئی۔ اقبال اس تحریک سے
اور اس کے دور اس اثرات سے ناآشنا تھے۔ یا شاید ان کا خیال تھا کہ
اردو زبان کا مزاج اس طرح کی شاعری اور خاص کر نظم معرا کے نہیں ہے

یہ تصور غالباً اور بھی نقادوں کا رہا ہے۔ حالانکہ اس سے زیادہ مہلک شاعری کے لئے کوئی اور نظریہ ہو ہی نہیں سکتا۔ یہ تو مانا جا سکتا ہے کہ کسی زبان کا مزاج کسی خاص طرح کی شاعری کے لئے موزوں نہیں ہے۔ مثلاً انگریزی کا مزاج قصیدے کے لئے غیر موزوں ہے اور اردو کا منظوم ڈرامے کے لئے۔ لیکن شعر کی کوئی ہیئت کسی خاص زبان کی بناوٹ سے باغی ہو۔ ایسا نہیں ہو سکتا۔ اگر آپ کو یقین نہ ہو تو نکلسن کے کئے ہوئے دیوان شمس تبریز در معلقات ابوالعلا معری کے ترجمے پڑھئے جن میں سے اکثر غزل کی ہیئت میں ہیں۔ فٹز جیرالڈ کی رباعیات پڑھ ڈالئے۔ اگرچہ عمر خیام کے سچے ترجمے نہیں ہیں لیکن بہرحال ان کی روح اور ہیئت تو خیام ہی کی ہے۔

پہلی جنگ عظیم ہمارے شاعروں کو جگائے بغیر گذر گئی۔ دوسری جنگ عظیم نے تھوڑا بہت چونکانے کا عمل کیا۔ لیکن اب بھی ہم حقیقت سے بے نیاز اور بے بہرہ رہے۔ کوئی میر کی زبان اور میر کے لہجے کو الگ لے کر بیٹھ گیا، کسی نے ترقی پسندی کا ڈھول پیٹنا شروع کیا۔ لیکن ساری ترقی پسندی شاعری کو ہنگامی مسائل ہی سے بھرنے میں صرف ہوئی، یہ کسی نے نہ سوچا کہ پرانے اوزاروں سے نئی چیزیں کیسے بنیں گی۔ جن لوگوں نے اس مسئلہ پر سوچا بھی ان کو مبہم اجنبیت زدہ کہہ کر برادری باہر کر دیا گیا۔ میرے خیال میں اب اس بات کی شدید ضرورت ہے کہ ہم اپنی شاعری کی ہیئتوں پر سنجیدگی سے سوچیں اور مفلوج اعضاء کو بجائے سینے سے لگائے رکھنے کے کم سے کم مفلوج کہہ دیں۔ اگر انہیں کاٹ کر پھینکنے کی ہم میں ہمت نہ ہو۔

شعر کی ظاہری ہیئت مندرجہ ذیل عناصر سے بنتی ہے۔

۱۔ لفظ ۲۔ بحر ۳۔ ترتیب الفاظ اور ترکیب قافیہ۔

میں ترتیب الفاظ اور ترکیب قافیہ سے پہلے بحث کروں گا۔ شعر میں جس ترتیب سے قافیہ لایا جاتا ہے وہ اس کی ظاہری ہیئت سب سے پہلے متعین کرتا ہے، اردو کی معروف ہیئتیں غزل، مسدس، مثلث، مخمس، قطعہ، رباعی، ترکیب بند، ترجیع بند، مستزاد، مثنوی اور رباعی ہیں۔ اگر آپ غور سے دیکھیں تو غزل ترکیب بند، ترجیع بند اور قطعہ کو ایک طرف رکھا جا سکتا ہے۔ کیونکہ ان کے اشعار کے قافیہ میں تبدیلی نہیں ہوتی (ترکیب بند اور ترجیع بند میں جو تھوڑی سی ہوتی ہے وہ قابل اعتنا نہیں۔) اور رباعی، مسدس، مثلث اور مخمس ایک گروہ میں آ سکتے ہیں۔ بحر سے قطع نظر اگر رباعی میں دو مصرعے اگلے چار مصرعوں سے مختلف قافیہ رکھتے ہوئے جوڑ دیئے جائیں تو وہ مسدس ہو جائے گی۔ ایک مصرعہ جوڑ دیا جائے تو مخمس اور ایک کم کر دیا جائے تو مثلث، اور دو مصرعے کم کر دیئے جائیں تو مثنوی۔ مستزاد کو باقاعدہ ہیئت کی حیثیت کبھی نہیں ملی۔ اس طرح اردو میں صرف دو ہیئتیں ہوئیں: غزل اور مسدس۔ امید تو یہی تھی کہ مسدس کو پھیلا کر اس ایک ہیئت سے اور ہیئتیں بنائی جائیں گی یا کم سے کم مسدس ہی کی ترتیب قوافی میں کچھ تبدیلیاں کی جائیں گی تاکہ ہیئت میں کچھ تازگی پیدا ہو، لیکن اس کے بجائے اسی ایک ہیئت کو اس بری طرح استعمال کیا گیا کہ اب مسدس کا نام سنتے ہی مسدس حالی یا انیس اور دبیر کے مرثیوں کے علاوہ اور کچھ ذہن میں آتا نہیں۔ ایک بہت ہی کارآمد اور تنوع کو قبول کرنے والی ہیئت کثرت استعمال کا شکار بن گئی۔ یہی وجہ ہے کہ آج بے شکل و صورت ٹیڑھے میڑھے بندوں کا رواج زیادہ ہے لیکن چھ مصرعوں کا بند کوئی لکھتا ہی نہیں۔ اسپنسر نے جب اپنی نظم فیری کوئین Faerie Queen لکھنی شروع کی تو اس نے پہلے اس بات کا اہتمام کیا کہ کوئی ایسا بند ایجاد کیا جائے

جس کی ترکیب اس کی نظم کے مضامین سے ہم آہنگ ہو۔ اور اسپنسر نے پہلے یہ شہرۂ آفاق اصول زبان منضبط کیا تھا کہ شاعر کو اپنا مافی الضمیر بیان کرنے کے لئے بہترین اور مناسب ترین الفاظ استعمال کرنے چاہئیں۔ اگر ایسا الفاظ روزمرہ میں موجود نہ ہو تو متروک الفاظ کا استعمال جائز ہے، اور اگر متروک الفاظ بھی بارِ خیال کے متحمل نہ ہو سکیں تو کسی غیر زبان کا لفظ استعمال کرنے میں کوئی مضائقہ نہیں، چنانچہ اس نے اپنی نظم میں لاتعداد متروک اور اجنبی الفاظ استعمال کئے۔ غور کیجئے یہ نظم ۱۵۹۰ء میں لکھی گئی تھی۔ اور ہم لوگ آج تک اسی بحث میں گم ہیں کہ "لبِ سڑک" کی ترکیب درست ہے یا نہیں اور اقبال کی رباعیاں جو اگرچہ بحر ہزج میں ہیں لیکن رباعی کے چوبیس اوزان سے باہر ہیں۔ رباعیاں یا قطعات؟ انشاء تو اس بات پر ہنس سکتے تھے کہ فلاں صاحب بحر رجز میں ڈال کے بحر رمل چلے لیکن ہمیں اس پہ ہنسنے کا کوئی حق نہیں اگر رجز اور رمل ملا کر شعر کی تاثیر میں اضافہ ہو جاتا ہے۔

ڈانٹی Dante نے اپنی نظم Divin Comedy کے لئے ایک نیا اور انتہائی پرپیچ بند ایجاد کیا تھا۔ ایک عرصہ دراز تک شاعر اس بند میں نظم لکھنے سے ڈرتے رہے۔ لیکن جب شیلی Shelley نے محسوس کیا کہ اس نظم ode to westwind میں۔ کی شوکت کسی سمندر کی موج بے پایاں لہراتے ہوئے بندش میں آ سکتی ہے تو اس نے بے تکلف تھوڑی سی ترمیم کے ساتھ اس کو استعمال کیا اور اس کا تجربہ انتہائی کامیاب رہا۔ ٹنی سن نے اپنی نظم Smmenoiam

اگرچہ چار مصرعوں کے بند میں لکھی لیکن اس کے لئے ترتیب قوانی ایک نئی انتخاب کی جو کہ نظم کے ٹھکے ٹھکے غم آلود لہجہ سے پوری طرح ہم آہنگ تھی۔ سولہویں صدی کے آغاز میں سانٹ Sonnet انگلستان میں آئی۔ لیکن وائٹ Wyatt شیکسپیئر، ملٹن، ورڈس ورتھ اور کیٹس Keats سب نے اس میں اپنی ضرورت کے مطابق تصرف کیا۔ اس طرح سانٹ چار سو برس تک زندہ رہ سکی۔ اور جب جدید شاعر نے دیکھا کہ سانٹ کی ہئیت رسوم و قواعد کی زنجیروں میں ضرورت سے زیادہ جکڑی ہوئی ہونے کی وجہ سے قابلِ قبول نہیں تو سانٹ یک قلم رد کر دی گئی۔

آج تک اردو میں کسی کو ہمت نہ ہوئی کہ غزل کے بارے میں یہ سوچتا کہ کیوں نہ اُسے یک قلم رد کر دیا جائے۔ میرے ان الفاظ کو پڑھتے ہی اردو شاعری کے ارباب حل و عقد میں جو غلغلہ بلند ہوگا اس کا لحاظ کرتے ہوئے میں فوراً ہی یہ عرض کر دینا چاہتا ہوں کہ میں غزل کو اردو شاعری کی ناک اور آبرو سب کچھ سمجھتا ہوں۔ میں یہ بالکل مانتا ہوں کہ غزل کی نزاکت اور نفاست اور چند الفاظ میں دل کو چھو لینے کی ادا دنیا کی کسی شاعری کو آسانی سے نصیب نہ ہوگی۔ لیکن میں اثبات سے منکر ہوں کہ غزل کے کچھ خاص مضامین ہیں اور وہ غزل ہی میں ادا ہو سکتے ہیں۔ میں یہ ضرور مانتا ہوں کہ بہت سے ایسے مضامین ہیں جن کا معاملہ انسان کی زندگی سے اتنا ہی زیادہ نزدیک کا ہے جتنا غزل کے موضوعات کا ہے۔ لیکن وہ غزل میں ادا نہیں ہو سکتے۔ میں حسرت موہانی یا اقبال سہیل کی سیاسی غزل گوئی کو شعر گوئی پر ایک اتہام سمجھتا ہوں اور یہ ہرگز ماننے کو تیار نہیں ہوں کہ غزل ہر طرح کے مضامین پر قادر ہے۔ میں یہ کبھی نہیں کہتا کہ غزل کے موضوعات ہمارے لئے ضروری

اور اہم نہیں ہیں، اور ہماری جذباتی زندگی کے لئے اثر سے خالی ہیں لیکن غزل کے مسلسل غلط استعمال نے اس ہئیت کو نیم مردہ کر دیا ہے۔ یا تو ہم زبان کے تغیر سے غزل میں کچھ جان ڈالیں یا سرے سے اس کو موقوف ہی کر دیں۔ موقوف کرنا اس لئے اچھا ہوگا کہ غزل کے مضامین غزل کے باہر ادا ہو سکتے ہیں لیکن غزل کے باہر کے مضامین غزل میں نہیں آ سکتے، میں جانتا ہوں کہ میرے اس جملہ پر اردو کے جملہ رئیس المتغزلین جبیں بہ جبیں ہوں گے۔ لیکن میں ایک مثال پیش کرتا ہوں۔ ایک بچہ رات کو سونے سے پہلے دعا کرتا ہے کہ وہ رات کو برے خوابوں سے محفوظ رہے اور اسے سکون کی نیند آئے۔ ایک نوجوان رات کو یہ دعا کرتا ہے کہ اس کی بیمار بیوی کو رات کو سکون کی نیند آئے، بچہ رات کو خواب میں دیکھتا ہے کہ اسے کوئی ان دیکھی قوت تاریک سیڑھیوں پر سے کھینچتی ہوئی خواب گاہ کی طرف لے جا رہی ہے جہاں کوئی عزیز ہستی مردہ پڑی ہے۔ مگر نوجوان کی دعا قبول ہو جاتی ہے اور وہ صبح کو دیکھتا ہے کہ اس کی محبوبہ یا بیوی رات کو سکون سے سوئی۔ نظم میں کئی نکتے ہیں بچے اور نوجوان کی دعائیں رات کو آسمان کی طرف جاتے ہوئے ایک دوسرے کا راستہ کاٹ جاتی ہیں۔ بچہ خواب میں وہ منظر دیکھتا ہے جو نوجوان حقیقت میں دیکھتا کہ ایک ان دیکھی قوت اس کو تاریک سیڑھیوں پر سے کھینچتی ہوئی خواب گاہ کی طرف لے جا رہی ہے جہاں کوئی عزیز ہستی مردہ پڑی ہے۔ محبوبہ کو ایک رات کی زندگی عطا ہو جاتی ہے اور بچے کی دعا بظاہر قبول نہیں ہوتی لیکن درحقیقت بچے کا خواب ایک عزیز ہستی کی پرسکون رات کی قیمت ہے ہو سکتا ہے کہ بچہ اور نوجوان زندگی کے دو مختلف مدارج میں ایک ہی ہستی ہوں

یعنی بچپن کی دعا کا استجاب جوانی میں ہوتا ہے یا بچہ اور نوجوان باپ بیٹے کی حیثیت رکھتے ہوں۔ میں اس نظم کی جس کا مصنف جواں مرگ انگریز شاعر ڈائلن ٹامس (Dylan Thomas) ہے مختلف فنی نزاکتوں اور صوری تکمیلیت سے بحث نہیں کروں گا۔ میں صرف یہ کہوں گا کہ اس خیال کی ادائیگی غزل میں ناممکن ہے اور اس زبان میں بھی ناممکن ہے جو دو سو برس پرانے استعاروں کے سوکھے بدنما ہڈیوں کے ہار میں الجھی ہوئی ہے۔

اردو کے کسی جدید شاعر کا دیوان اٹھا کر دیکھ لیجئے، کوئی تازہ رسالہ کھولئے ستر فی صدی نظمیں اور غزلیں ایک ہی بحر میں نظر آئیں گی، جس کو عروضیوں کی زبان میں رمل مثمن مجنون محذوف مقطوع کہتے ہیں یعنی غالب کی مشہور غزل کی بحر ع حسن غمزے کی کشاکش سے چھٹا میرے بعد۔ ترقی پسند شاعروں کے بارے میں بڑے زور و شور سے دعوے کئے گئے کہ انھوں نے بحروں میں تصرف کیا ہے اور اردو کو نئے آہنگ بخشے۔ مجھے سوائے یک کے کوئی ایسا تصرف یا تغیر آج تک نظر نہیں آیا جو پہلے شاعر نہ کر گئے ہوں۔ مصرعے چھوٹے بڑے کر دینا یا ایک نظم میں دو اوزان یا بحور میں شعر کہہ دینا کوئی تصرف نہیں، زیادہ تر عجز نظم ہوتا ہے۔ یہ درست ہے کہ مصرعوں کی لمبائی یا ان کے ارکان کی تعداد زیادہ یا کم کرتے رہنا تاکہ شاعر انہ تشدید Poetic Intensity کا لہجہ حاصل ہو جائے شاعر کا ایک بہت بڑا حربہ اور اس کا حق ہے۔ لیکن اسکے لئے ایک شعوری اور مسلسل کوشش ضروری ہے تاکہ کوئی واضح Pattern پیدا ہو سکے۔ آج کل جس طرح شاعر من مانی کر کے نظموں میں ایک مصرعہ بارہ ارکان کا اور دوسرا ایک رکن کا لکھ دیتے ہیں وہ یقیناً ایک بدعت قبیح ہے۔

یہ بات درست ہے کہ اردو کی عروض کا ڈھانچہ اتنا سخت اور بے لچک ہے کہ اسکی بحور میں کوئی قابل ذکر ردّ و بدل نہیں ہو سکتا۔ ہندی کی بحروں میں یہ بات ممکن ہے اور اس نکتہ کا فائدہ میری دیکھا دیکھی جدید شاعروں نے بہت اٹھایا ہے۔ ایک دوسری مشکل یہ ہے کہ فارسی اور عربی کے بہت سے اوزان و بحور اردو میں کسی صورت سے بھی کامیابی سے نہیں آسکتے اور کچھ تو بالکل ہی نہیں آسکے۔ بحر وافر جس کا رکن سالم مفاعلتن ہے ایک سامنے کی مثال ہے۔ لیکن کہیں کہیں بحروں میں تصرف ممکن ہے۔ اگر میرا خیال غلط نہیں ہے تو سب سے پہلے نشور واحدی نے۔ جو کہ زیادہ سے زیادہ درجہ چہارم کے شاعر ہیں بحر ہزج میں ایک بڑی لطیف تبدیلی پیدا کرکے ایک بڑی خوبصورت بحر بنائی تھی ع جب دل سنور گیا زندگی سنور گئی۔ افسوس ہے کہ اردو کے کم شاعروں نے اس کی قوتوں کو بروئے کار لانے کی کوشش کی۔

پھر سوال یہ اٹھتا ہے کہ جدید اردو شاعر عروض کے میدان میں کیا کر سکتا ہے اور کس طرح نئی راہیں کھول سکتا ہے؟ اس کا جواب دینے سے پہلے میں یہ کہوں گا کہ مائل بہ اختلاط شاعروں کا ایک بہت پرانا مرض عروض کی طرف سے لاپروائی ہے۔ اور یہ مرض اتنا نیا نہیں ہے جتنا لوگ سمجھتے ہیں۔ نظم طباطبائی جیسے بزعم خود استاد نے غالب کی یہ رباعی ؎

دکھ جی کے پسند ہو گیا ہے غالبؔ   دل رک رک کر بند ہو گیا ہے غالبؔ
واللہ کہ شب کو نیند آتی ہی نہیں   سونا سوگند ہو گیا ہے غالبؔ

غلط قرار دی تھی اور یہ کہا تھا کہ مصرعہ ثانی "رک" کی تکرار کی وجہ سے وزن سے خارج ہے۔ بہت کم لوگوں کو اب تک یہ معلوم ہے کہ مصرعہ بالکل صحیح ہے

اور رباعی کے ۲۴ اوزان میں سے ایک پر پورا اترتا ہے۔ کم لوگوں کو یہ بھی معلوم ہے کہ سالم بحر میں بھی اکثر زحاف لگانا جائز ہے، یعنی یہ جائز ہے کہ ایک مصرعہ سالم ہو اور دوسرا مزاحف۔ امتیاز علی عرشی بھی نظم کی طرح غلطی کے مرتکب ہو گئے ہیں۔ انہوں نے بعد میں اس کی اصلاح کی ہے:

لیکن نظم طباطبائی صرف نہ جاننے کے مجرم ہو سکتے ہیں، پہلو تہی کے نہیں۔ آج کل کے شاعر "شعری گویم بہ از آب حیات" کہہ کر عروض سے یوں آنکھ چرانے لگے ہیں کہ کوئی شاعر اگر عروض جانتا ہی ہو تو اس بات کو راز میں رکھتا ہے۔ جیسا کہ میں نے اوپر عرض کیا۔ عروض سے جان چرانا مائل بہ انحطاط نسلوں کی خاص نشانی ہے۔ انگریزی کے تقریباً سب بڑے شاعر چاسر سے لیکر ایلیٹ تک ماہر عروضی تھے۔ سوئن برن اگر عروض کا استاد نہ ہوتا تو اس کی شاعری کی قدر آدھی رہ جاتی۔"

میرے خیال میں جدید شاعری کا پہلا فرض یہ ہے کہ رباعی کو ۲۴ اوزان کی قید سے آزاد کرائے۔ اقبال نے اس سلسلہ میں پہلا قدم اٹھایا تھا لیکن ان پر دہ لے دے ہوئی کہ آج تک کسی کی ہمت نہ پڑی۔ جہاں تک میں سمجھتا ہوں ہم کم سے کم یہ کر سکتے ہیں کہ اقبال کی ترتیب اوزان کو رباعی کی پچیسویں ترتیب اوزان مان لی جائے۔ اگر ملٹن اور شیکسپیئر کو یہ حق تھا کہ وہ سانیٹ کی شکل بدل دیں تو کیا اقبال یا کسی اور عہد کے بڑے شاعر کو اتنا بھی حق نہیں ہے کہ وہ شاعری کے حدود میں اضافہ کرے؟ یوں تو آج کل کے بہت سے من ندانم فاعلاتن فاعلات اسکول کے شاعر رباعی کی بحر میں قطعہ لکھتے ہیں اور کسی کو یہ خبر نہیں ہوتی کہ یہ قطعہ نہیں رباعی ہے۔ لیکن اگر اقبال کی دی ہوئی

بحر (جو بہت مترنم اور اردو کے مزاج سے ہم آہنگ ہے اور غزل میں استعمال ہوتی ہے) رباعی کے لئے قبول کرلی جائے تو رباعی کا ٹھہرا ہوا لہجہ بہت حد تک سدھر سکتا ہے۔

بہر حال، رباعی کی اہمیت کم ہوتے ہوتے اب بہت معمولی رہ گئی ہے۔ لیکن نظم معرا اب اردو میں باقاعدہ ہئیت کی شکل اختیار کرچکی ہے۔ اگرچہ فنی حیثیت سے ابھی ہمارے شاعر بہت پس ماندہ ہیں۔ ایک ضروری کام یہ بھی ہے کہ نظم معرا کی بحر متعین کردی جائے۔ اس وقت شاعر جس بحر میں بھی چاہتا ہے منہ اٹھائے چلا جاتا ہے، عام اس سے کہ وہ بحر نظم معرا کے لئے بذاتِ خود موزوں ہے یا نہیں۔ معرا نظم کی سب سے بڑی خصوصیت اس کی سنجیدہ اور شاہانہ روی ہے۔ اس کی بحر میں ایک انوکھا ٹھہراؤ اور ایک ناقابلِ تجزیہ شوکت ہے۔ فیض نے جس بحر کو عام طور پر استعمال کیا ہے (متقارب محذوف) اس میں ایک نم ناک سنجیدگی تو ہے لیکن شوکت و جلال نہیں۔ اسی وجہ سے وہ بار بار قافیہ کا سہارا لینے پر مجبور ہو گئے ہیں (یہ رات اس درد کا شجر ہے۔ جو مجھ سے تجھ سے عظیم تر ہے) میرے خیال میں بحر خفیف کی متعارف شکل (مخبون محذوف مقطوع) معرا نظم کے لئے زیادہ مناسب ہے۔

ہو سکتا ہے کہ آپ کے خیال میں شاعر کے وجدان کو اس طرح محبوس کرنا درست نہ ہو۔ یہاں پر یہ سوال پیدا ہوگا کہ شعر کی ہئیت خود بخود پیدا ہوتی ہے یا باہر سے اس پر منطبق کی جاتی ہے۔ میں اس مسئلہ پر یہاں کچھ نہ کہوں گا کیونکہ میرا موضوعِ سخن صرف شعر کی ظاہری ہئیت ہے۔ لیکن یہ یقیناً کہا جا سکتا ہے کہ ایک خاص طرح کی تنظیم Discipline شعر کے لئے ضروری ہے۔

شعر کی زبان یا الفاظ اس کی ہئیت کا سب سے جاندار حصّہ ہوتے ہیں ۔
کیونکہ الفاظ کا ردِ عمل سننے والے کے جذبات، احساس اور تخیل پر ہوتا ہے،
جبکہ دوسرے عناصر کا فوری اثر صرف قوتِ سامعہ پر۔ شعر کا آہنگ زبان سے
کم دیر پا اثر رکھتا ہے، کوئی لفظ یا استعارہ تخئیل کی آنکھ پر جتنا رنگین عکس
چھوڑ جاتا ہے وہ صرف آہنگ کے بس کی بات نہیں۔ اسی لئے ٹنی سن یا
سوئن برن کی شاعری کے نقوش دیر تک قائم نہیں رہتے، اقبال کی شاعری
اسی لیے زیادہ اثر انداز ہوئی کہ اگرچہ اس کی عام ہئیت روایتی تھی لیکن
اس کے استعارے کی ہئیت نئی تھی ۔

اردو شاعری کو اس معاملہ میں مغربی زبانوں پر ایک انوکھی فوقیت حاصل
ہے۔ یہاں ہمیشہ سے سرِ دلبراں کو حدیثِ دیگراں بنا کر کہنے کی کوشش رہی۔
اور اگرچہ کوشش نے آہستہ آہستہ سرد ہو کر اور ٹھٹھر کر قانون کی حد تما شکل
اختیار کر لی اور آخر کار قانون ہی بے حسی اور کم بینی کے جال میں گرفتار ہو کر
دم توڑ گیا۔ لیکن اردو شاعری کو تمثیلوں یا علامتوں کا ایک بنا بنایا ڈھیر مل
گیا جس کے معنی کی گہرائیاں ابھی پوری طرح کھنگالی نہیں گئی ہیں۔ اس کے
برعکس مغربی شاعر کو یا اپنی علامتیں خود تراشنی پڑیں یا اسے صنمیات ....
Mythology قومی افسانوں Folklore یا انسانیات ....
Anthropology کا سہارا لینا پڑا۔ بہت سے استعارے مذہب
یا جادوگری Witchcraft سے ہی لئے گئے۔ لیکن ان تمثیلوں کے
نئے پن نے ہی انہیں زیادہ قوت اور معنویت بخش دی اور بہت سی علامتیں
آہستہ آہستہ شعر کے محاورہ Idiom میں داخل ہو کر جانی پہچانی زبان

کا جزو بن گئیں۔ کوئی شعوری کوشش ان کو علامت کی حیثیت سے اپنانے کی نہیں ہوئی۔ اس لئے جب انہیں علامت کی حیثیت سے استعمال کیا جانے لگا تو معنی کی ایک سطح تک تو وہ علامتیں کارآمد ہوئیں۔ لیکن دوسری اور تیسری سطح تک پہونچنا ان کے لئے مشکل ہو گیا۔ منزل کو وصال محبوب کے معنی میں اتنا زیادہ استعمال کیا جا چکا تھا کہ منزل، کائنات یا انسان کے بنیادی اور آخری مقصد کے معنی میں بہ مشکل ہی استعمال ہو سکی۔ اور انسان کے ذہن کی انتہائی وسعت کے معنی میں تو کبھی استعمال ہوئی ہی نہیں۔ یہی حشر گل و بلبل، زخم و مرہم، ساغر و مینا کا بھی ہوا۔ ان کو ایک تو لفظی معنی دیئے گئے۔ پھر استعاریہ معنی پہنائے گئے۔ اور پھر عشق مجازی سے تصوف تک فاصلہ ہی کتنا رہا؟ کثرت استعمال سے معنی کی تین سطحیں ایک ہو کر رہ گئیں۔ اب اگر دوسری منزل تک پہونچنے کی کوشش کی جائے تو بات مشکل ہی سے بن پاتی ہے۔ اس طرح جدید شاعر کے ہاتھ میں نئے نئے اوزار تو آئے، لیکن کند ہو کر۔ یا یوں کہئے کہ پرانے اوزاروں سے نئے کام لینے کی کوشش کی گئی۔ نتیجہ ظاہر ہے، لیکن جیسا کہ میں نے ابھی کہا۔ ان تمثیلوں میں معنوی گہرائیوں کے امکانات ابھی باقی ہیں۔ مثلاً فیض نے ان کو ایک نئے معنی میں استعمال کیا ہے یہ مگر نظر محدود ہونے کی وجہ سے انہوں نے معنی بھی محدود ہی لئے، یعنی سیاسی۔ اور وہ بھی ایک انتہائی ہنگامی پہلو سے۔ چنانچہ ان اشعار کی قیمت نہ صرف کم ہو گئی بلکہ شعر کی ہئیت و موضوع دونوں میں ایک مہلک ابن الوقتیت پیدا ہو گئی۔ جدید شاعری کا سب سے بڑا المیہ یہی ہے کہ اس کے سب سے نمایاں شاعر کے پاس موضوعات کا فقدان ہے۔"

ہمیں اس بات کی سخت ضرورت ہے کہ ایسی تمثیلیں جو دنیا کے ادب میں واضح اور متعارف تمثیل کا درجہ پا چکی ہیں اپنے شعر میں استعمال کر کے اسکی ظاہری اثریت اور باطنی معنویت میں اضافہ کریں۔ مثلاً "سنگ" وقت یا زمانہ عصرح کی تمثیل کی حیثیت ہے، "پانی" زندگی یا موت کی تمثیل کی حیثیت سے، پرندہ انسان کی تمثیل کی حیثیت سے استعمال کئے جا سکتے ہیں۔ اردو زبان اور شاعری پر سیاسی اور ذہنی دونوں حیثیتوں سے جاں کنی کا عالم طاری ہے۔ اگر ہمیں انہیں زندہ رکھنا ہے تو ہمارے شاعروں کو گل و بلبل اور ہمارے نقادوں کو تذکرہ و تبصرہ کے دور سے نکلنا ہوگا۔

---

اعجاز فاروقی

# ادب میں ابلاغ کا مسئلہ

ابلاغ کا مسئلہ آج کوئی نیا نہیں ہے۔ ابلاغ کی تاریخ انسان کے تہذیبی ارتقا کی داستان ہے۔ انسانی تاریخ کا تاریک دور اسی لئے تاریک کہلاتا ہے کہ اظہار مدّعا کے لئے انسان زبان و بیان سے محروم تھا۔ زبان کا وجود انسان کا سب سے بڑا تخلیقی کارنامہ ہے۔ جوں جوں انسان نے ذہنی طور پر ترقی کی توں توں اس نے زبان میں اظہار کے نئے نئے طریقے نکالے تاکہ اپنے پیچ در پیچ خیالات و جذبات کو دوسروں تک پہنچا سکے۔ اس مقصد کے لئے وہ حسن الفاظ، تشبیہات استعاروں اور علامتوں کا سہارا لیتا ہے۔ ان کے پس منظر میں تلازماتی تجربوں کا مشترک ہونا ضروری ہے۔ ورنہ ابلاغ کا مرحلہ وارد نہیں ہوتا۔ اور سننے والے کے لئے بات ایسے ہی نافہم رہتی ہے۔ جیسے جانوروں کی آوازیں۔

روزمرہ کے کاروبار زندگی میں ابلاغ کبھی ایک مسئلہ بن کر سامنے نہیں آیا۔ عام آدمی کو ان لطیف احساسات اور گہرے تجربات سے دوچار ہونے کا موقع کم نصیب ہوتا ہے جن سے فن کار عام طور پر گزرتا رہتا ہے۔ اس لئے عام لوگ

اپنے اظہار خیال کے لئے مناسب الفاظ ڈھونڈ نکالتے ہیں۔ مگر یہ مشکل ایک ادیب کو پیش آتی ہے۔ جو دوسروں کی نسبت زیادہ زود حس ہوتا ہے اور جسے اپنے تجربات کے تنوع اور گہرائی کے اظہار کے لئے زبان محدود نظر آتی ہے۔ انسان کے تہذیبی دور کی ابتدا سے ہر ادیب کو اس مشکل کا سامنا کرنا پڑا ہے۔ ایک اچھا ادیب زبان پر سوار ہو جاتا ہے اور الفاظ کو ایسا تنوع اور گہرائی عطا کرتا ہے کہ وہ اس کے پیچ در پیچ خیالات و جذبات کا ساتھ دے سکیں۔ اس طرح الفاظ کے نئے تلازمے وجود میں آتے ہیں۔ یہ عمل ایسا ہے جیسے آپ کسی زنگ آلود آئینہ کو نئے سرے سے صیقل کریں۔ جہاں فن کار کو ضرورت محسوس ہوتی ہے وہ انسان کے مجموعی لاشعور سے نئی علامتیں ڈھونڈ نکالتا ہے۔ اور ان کو اس دروبست اور تیکھے پن سے استعمال کرتا ہے کہ دوسروں کو اس کے مدعا کی ایک ہلکی سی جھلک تو ضرور نصیب ہو جاتی ہے۔

یہاں پر ایک سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا فن کار کے لئے ضروری ہے کہ ہر کہ و مہ اس کی بات کو سمجھے۔ ظاہر ہے فن کار پر جو گہرے تجربات وارد ہوتے ہیں ضروری نہیں کہ ہر شخص ان میں سے گزرا ہو۔ اور پھر عام آدمی سے توقع بھی نہیں کی جاسکتی کہ وہ بھی ذہنی اور جذباتی طور پر وہ مقام حاصل کر چکا ہو جو فن کار کو ریاضت کے بعد نصیب ہوا۔ مگر یہاں ایک بات قابل غور ہے کہ فن کار کے تجربات انسان کے اسی مجموعی لاشعور میں ڈوبے ہوتے ہیں۔ جو سب انسانوں پر محیط ہے۔ اس لئے عام آدمی کو بھی ایک اچھے فن کار سے متاثر ہونا چاہیئے۔ یہ الگ بات ہے کہ عام آدمی کے قبول و تاثر کی سطح میں فرق ہوگا اور وہ شاید فن پارے کے گہرے اور پیچ در پیچ خیالات و جذبات

کی تہہ تک نہ پہنچ سکے۔ اس کی ایک صورت یہ بھی ہو سکتی ہے کہ فن کار نے جن تجربات کے اظہار کے لئے کسی فن پارے کی تخلیق کی ہو۔ قاری اس فن پارے سے اس لئے حظ اٹھائے کہ اس کی تہہ میں اسے اپنے ذاتی تجربات کا ادراک ملتا ہے جو فن کار کے تجربات سے بالکل مختلف ہیں۔ یہ بات اس لئے ممکن ہے کہ ادب کوئی ریاضی معمہ نہیں ہے۔ جس کے بارے میں آپ یہ طے کر سکیں کہ یہ تجربات فلاں فن پارے کی تخلیق کا باعث ہوئے ہیں۔ چونکہ ہر فن پارے کی جڑیں انسانی لاشعور میں پیوست ہوتی ہیں اور یہ لاشعور سب انسانوں میں مشترک ہے اور الفاظ محض علامتیں ہیں۔ جن کی تہہ میں پیچ در پیچ تجربات ہیں۔ اس لئے مختلف لوگ ایک ہی فن پارے سے اپنے اپنے ذاتی تجربات کے پس منظر میں لطف اٹھا سکتے ہیں۔ اور یہ بات اس فن پارے کی وسعت اور ایسے فن کار کی عظمت کی دلیل ہے۔ اور جو علامتیں اس قدر خود ساختہ ہوں کہ انسانی لاشعور سے ان کا رابطہ نہ قائم ہو سکے تو ایسا فن پارہ اپنے فن کار کی ذات ہی میں مقید رہتا ہے اور دوسروں کے کسی فکر و جذبہ کی انگیخت نہیں کرتا۔ غور فرمائیے انسان کے لاشعور میں سبزہ خاص قسم کے تلازموں کا آئینہ دار ہے۔ از قسم نمو۔ مسرّت۔ بہجت۔ زمین سے وابستگی زرخیزی۔ بار آوری۔ عورت وغیرہ وغیرہ۔ اگر کوئی فن کار اس علامت کو اس طرح لائے کہ وہ اس سے بنجرپن یا بانجھ پن مدّعا لے تو یہ بات یقیناً ناقابل فہم ہوگی۔

اگرچہ پہلے بھی شاعری کی تنقید و قدر دانی کے سلسلے میں ابلاغ و ابہام کا ذکر چھڑتا تھا اور کہا جاتا تھا کہ فلاں شاعر دقیق ہے یا اس کے ہاں

ابہام پایا جاتا ہے یا اس نے بعید از قیاس استعارے استعمال کئے ہیں۔ مگر جدید دور میں ابلاغ نہ صرف شاعری بلکہ پورے ادب کا ایک مسئلہ بن کر ہمارے سامنے آیا ہے۔ جدید دور میں ادیب کو اپنے فن کے ابلاغ میں جو مشکلیں نظر آئیں۔ ان سے نپٹنے کی بجائے اس نے اپنی کمزوریوں کو نظریات کی چاردیواری میں محصور کرا یا تاکہ ان کے چادر سے اپنی کمزوریوں کو لوگوں کی نظروں سے پوشیدہ رکھے۔ کبھی "فن برائے فن" اور "فن برائے زندگی" کا ہنگامہ بپا ہوا۔ اور کبھی تاثریت۔ اظہاریت۔ وجودیت۔ مستقبلیت اور مابعد الحقیقت جیسی تحریکیں پروان چڑھیں۔ شاید ادب میں اس بحران کی وجہ یہ ہے کہ انسان خود ایک ایسے انتشار سے دوچار ہے جس میں اس کی داخلی دنیا کا خارجی عوارض سے ناطہ ٹوٹ چکا ہے۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ زندگی کی قدروں کا قلعہ مسمار ہو گیا ہے۔ قدریں نہ صرف انسان کا انسان سے رابطہ استوار کرتی ہیں۔ بلکہ انسان کے بھیتر کو اس کے خارج سے ہم آہنگ کرتی ہیں۔ انسان کے ہاتھ سے وہ ڈوری چھوٹ چکی ہے جو مجموعی لاشعور میں انفرادی شعوروں کو پروئے ہوئے تھی اور جس کی مدد سے فن کار لاشعور کے تجربات کو شعوری سطح پر اظہار کرنے کے قابل ہوتا تھا۔ انسان جزیروں میں بٹ گئے ہیں اور اپنی اپنی جگہ اس قدر اٹل ہیں کہ لاشعوری سمندر کی لہریں بھی ان کو قریب لانے میں ناکام ہو رہی ہیں۔ ان حالات میں نجات کی صورت یہ تھی کہ زبان ان بٹے ہوئے انسانوں اور ان شکستہ شخصیتوں کے درمیان رابطہ قائم کرے۔ مگر مغرب کے افکار و نظریات کے زیر اثر ہمارے ہاں ایک ایسا طبقہ پیدا ہو گیا ہے جو زبان کے تلازمات کی اہمیت

کو تسلیم نہیں کرتا۔ اور جو الفاظ کو آوازوں اور موسیقی کے سُروں سے ... زیادہ وقعت نہیں دیتا۔ ان فن کاروں کا مسئلہ یہ ہے کہ مسلسل استعمال سے الفاظ اپنی انفرادیت اور نیکھے پن کو کھو چکے ہیں اور ان سے حیرت اور استعجاب کی کیفیت پیدا نہیں ہوتی، جو فن کی خوبی ہے۔ مگر اچھے فن کار کا تو کمال یہی ہے کہ وہ الفاظ کو نئے دروبست سے اس طرح لاتا ہے کہ ان کو نئی گہرائی اور تنوع عطا کرتا ہے۔ حیرت اور استعجاب لاشعوری تجربہ ہو تو فن ہے اگر الفاظ کی شعبدہ بازی ہو تو مضحکہ خیز تماشا بن جاتا ہے۔ فن پارے کی تخلیق میں فن کار دو مرحلوں سے گزرتا ہے۔ پہلے تو وہ لاشعور میں ڈوب کر اپنے تجربات کو اپنے جذبے میں سموتا ہے اور پھر شعوری طور پر الفاظ کے ذریعہ ان کا اظہار کرتا ہے۔ اصل میں آج کے فن کار کو یہی دو مسئلے درپیش ہیں۔ یہ ناممکن ہے کہ اس کے انفرادی تجربے کے دھارے آخر میں مجموعی لاشعور میں جاکر نہ ملتے ہوں۔ اس لئے اس تجربہ کے اظہار کے لئے ایک اچھا فن کار جو علامتیں تخلیق کرے گا۔ وہ ایک گہرا تاثر پیدا کریں گی۔ مگر جو فن کار ان لاشعوری کیفیتوں کا بھرپور جذباتی تجربہ نہیں کرتا وہ نہ تو حیرت و استعجاب کی گہری کیفیت سے خود دوچار ہوتا ہے اور نہ اپنے فن پارے میں اس کی تخلیق کر سکتا ہے۔ دوسرا مرحلہ شعوری سطح پر اس کیفیت کے اظہار کا ہے۔ یہاں پر اسے اپنی زبان پر پورا عبور حاصل ہونا ضروری ہے۔ ظاہر ہے اگر الفاظ میں وہ ایسی لچک پیدا نہیں کر سکتا۔ جو اس کے تجربے کے نوکیلے پن کا اظہار کر سکے اور ساتھ ہی ساتھ زبان کے سماجی اور علامتوں کے لاشعوری تلازموں کا ساتھ دے سکے تو ایسا

فن پارہ نہ کوئی تاثر پیدا کر سکے گا۔ اور نہ اس حیرت و استعجاب کی کیفیت دوسروں تک پہنچا سکے گا جو فن کار کا مدعا ہے۔

---

محمود ہاشمی

# علامت اور نیا تخلیقی تصور

اور پھر یوں ہوا کہ آسمان پر سیاہیوں کے آغوش سے اچانک بجلی کوندی اور صرف ایک لمحہ کے لئے تاریکیوں کے خدوخال روشن ہوئے۔ سیاہ بادلوں کے کنارے ایک لمحہ کے لئے سیمیں شعاؤں کی صورت میں لب... کھولتے ہوئے معلوم ہوئے اور پھر تاریکیوں پر ایک نئے اور سیاہ دور کا عکس پڑنے لگا۔ لیکن کس قدر دلچسپ حقیقت ہے کہ تخیل اب فکر کے اس سیاہ ترین اور پہلے سے زیادہ معدوم انبوہ احساس میں فکر کے ابر پاروں کے وہ کنارے، وہ لب اچھی طرح پہچان رہا ہے جو تخیل کے ایک کوندے سے لمحہ بھر کے لئے روشن ہوئے تھے۔ تخیل ان لبوں سے، ان پیکروں سے پہلے سے زیادہ محظوظ ہو رہا ہے۔ ان کا لمس پہلے سے زیادہ قربت کا حامل ہے، ان کے پیکر اور خدوخال پہلے سے زیادہ نگاہ آگئیں ہیں۔

یہ قصہ زمستاں کے شب کا نہیں، بلکہ تخلیق کی پہلی "گرج" اور پہلے

کوندے کا ہے۔ صرف ایک لمحہ کا دسواں حصہ تخلیق کا عمل مکمل کر لیتا ہے اور ذہن فکر کے پیکر کو ٹٹول ٹٹول کر تخلیق کے عمل کو لب گویا تک لاتا ہے۔

فن اور نقالی کا تصور جس فلسفی نے پیش کیا تھا اس فلسفی کا دور ختم ہو چکا تھا۔ اور اس دور کے تخلیقی تصورات اپنا کام ختم کر چکے ہیں۔ ان تصورات میں جو پیچیدگیاں، نئے دور اور نئی فکر کے راہ میں ہمارا راستہ روکے کھڑی تھیں، اور ان پیچیدگیوں سے پیدا ہونے والے سوالات نے جس طرح ہمارے ذہنوں کو ژولیدہ کر دیا تھا۔ اب ان سوالات نے ہمیں ایک نئے دور اور نئی فکر کی تازہ دنیا سے روشناس کرایا ہے اور ہم ان سوالات کو لاشعوری استدلال کے ذریعہ اس طرح پیش کرنے کے قابل ہو چکے ہیں کہ تخلیق کا پہلا احساس ایک لمحے کے کسی اعشاری حصہ کا عمل تھا۔ اگر ہم بجنسہ اسے پیش کر سکتے ہیں تو یہ Art ہے اور اگر ہم نے اسے تخیل کی بساط پر بنایا سنوارا ہے اور اس کی نوک پلک سجائی ہے تو یہ Imitation ہے۔

مندرجہ بالا مختصر سے پیراگراف میں میں نے ایک نئے دور اور نئی فکر کی تازہ دنیا کا اعلان تو کر دیا۔ لیکن مجھے ڈر ہے کہ میرے احباب میری گرفت کے لئے آگے بڑھیں گے۔ اس لئے مجھے ابھی ایک اور تجزیہ بھی کرنا ہے کہ تخلیقی تصورات کا جو دور اپنا کام ختم کر چکا ہے اس کا تعین کیونکر ہوا اور نئے فکر کو کس طرح ایک ادبی قدر کا نام دیں۔ آیئے ذرا علم، فلسفہ اور فکر و فن کی تاریخ کے اجمالی خاکے اور تجزیہ کو ذہن نشین کر لیں۔

ایک فلسفیانہ دور یعنی علم و ادب کے کسی ایک عہد کا انجام اس وقت سامنے آتا ہے، جب تخلیقی حسیات اپنے تمام مضمر امکانات ختم کر دیتی ہیں۔ ارسطو کے بعد یونان کا جو ادبی اور علمی زوال پیدا ہوا تھا۔ اس کی خصوصیت یہی تھی کہ تخلیقی تصورات

نے اپنے مضمر امکانات سے خود کو بالکل خالی ثابت کر دیا تھا، اور نئے تصورات کے بجائے پرانے خیالات پر نئے نظامِ فکر کی تعمیر کی جا رہی تھی۔ اس دور کی خصوصیت زندگی اور اس کو نئے افق سے روشناس کرانا نہیں بلکہ قدیم تصورات کی استدلالی حمایت تھی۔ اردو لٹریچر میں ایسا ضمنی اور مجہول 'دور' دوبارہ ہمارے سامنے آچکا ہے، ایک وہ عرصہ جو میر اور غالب کے درمیان حائل ہے اور دوسرا وہ جو غالب اور یاس یگانہ کے درمیان ہے۔

یونانی تمدن اور ثقافت کے اختتام سے ایک نئے دور کی ابتدا ہوئی۔ عیسائیت کا آغاز عجیب و غریب ہونے کے ساتھ ساتھ نیا بھی تھا۔ اس دور میں ماحول کے نئے پن اور حالات کے انوکھے تقاضوں کے سامنے قدیم ثقافتی دلچسپیاں اپنی قدر و قیمت ختم کر چکی تھیں، اور انسان کا فطری جذبۂ تجسس ایکبار پھر نئے اصول اور نئے سوالات کی آماجگاہ بن چکا تھا۔ کئی صدیوں کی اس انوکھی منطق کے بعد احیائے علوم کے دور نے نئی دلچسپیوں اور نئے تصورات سے ایکبار پھر نئے جذبات ابھارے تھے اسی دور میں ڈیکارٹ نے علم و ادب، کو ایسے منطقی سوالات سے روشناس کرایا، جن کے جوابات کا تعین۔۔ خود اس کے دور میں، پھر اس کے بعد اور آئندہ کئی صدی تک ہوتا رہے گا۔ ڈیکارٹ نے ہمیں داخلی واردات اور خارجی دنیا، انفرادی اور اجتماعی صداقت، موضوع اور معروض جیسے نئے نظریات اور نئی اصطلاحوں سے روشناس کرایا۔ اگر ہم اردو ادب کے موجودہ نظریات اور موجود تبدیلیوں کا تجزیہ کرنا چاہیں تو ہم ان اصطلاحوں کو درگزر نہیں کر سکتے۔ ہمارے ادبی تعینات مشرقی ہیں۔ لیکن ہمارے ادبی سوالات کا خمیر مغربی علوم کے آغوش میں

اٹھتا رہا ہے۔

فلسفہ میں مدلولات اور تحریکات اپنا عمل مکمل کر لینے میں انھیں زندہ رکھنے کے لیے ادب اپنے باز و واکر دیتا ہے۔ لیکن ہر قوم کا ردعمل دوسری قوم سے مختلف ہوتا ہے، اور مختلف اوقات میں فلسفیانہ مدلولات اور تحریکوں کو اپنے اندر رکھوتا ہے۔ مثال کے طور پر تجربیت کے عوامل اردو شاعری میں میر کے کلام میں پائے گئے اور رغنیت کے عناصر غالب نے اپنائے

فلسفہ کا مطالعہ ہمیں ایک اور حقیقت سے بھی روشناس کراتا ہے اور یہی حقیقت اردو میں ایک نئے دور کی ابتدا ر بن رہی ہے۔ فلسفہ اور سائنس حقائق اور صداقتوں کے تعین اور تجزیہ کا نام ہے۔ سائنس صرف حیاتی علوم کو تسلیم کرتی ہے، لیکن ادب بنیادی طور پر تصوریت کا حامل ہے۔ ایسی ہی تصوریت ہمیں ریاضی میں بھی ملتی ہے، اور یہ بھی دلچسپ اور عجیب حقیقت ہے کہ موجودہ سائنس ریاضیات کے تخیلاتی اور تصوراتی اعداد کے بغیر ایک قدم آگے نہیں بڑھ سکتی۔ اب ذرا ریاضی کے تخیلاتی اور تصوراتی حقائق پر نگاہ ڈالئے۔ الجبرے کی کسی علامت کو کوئی سائنس غلط ثابت کر سکتی ہے، ظاہر ہے کہ نہیں اور یہ آفاق گیر "نہیں" اس کا ثبوت ہے کہ تصوریت اور تخلیقی تصورات اور ان کی علامتیں، جس کا دوسرا نام ادب ہے، ناقابل شکست ہیں اور انھیں جھٹلانا آسان نہیں ہے۔

اب اس حقیقت کو بھی تسلیم کرنا آسان ہو گیا کہ حقائق کے علاوہ علامت بھی ایک ایسا تخلیقی تصور ہے، جسے رد نہیں کیا جا سکتا۔ ان علامتوں کا تعین ہم دوسری چیزوں کے تعلق سے متعین کرنے میں اور ان کا مفہوم اضافی ہوتا ہے۔

اب مجھے کہنے دیجئے کہ یہ علامیت ہی دراصل ایک نئے دور کی ابتدا ہے اس علامیت کو ہم ایک نئی اور مستحکم ادبی قدر کا نام دے سکتے ہیں۔ علامیت کی تشریح کے لئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ ہر تمدن میں علم یعنی مشاہدے، ردعمل، جذبے اور تصور کی کچھ حدود ہوتی ہیں اور ہر لمحہ کا تجربہ چند حدود کا پابند ہے۔ ہر لمحہ کا اپنا ایک افق ہوتا ہے۔ اس کا اپنا تجربہ جو آج کا ہے، کل کا تجربہ نہیں ہو سکتا اور ہر فرد کے تجربے میں دوسرے افراد کا تجربہ بھی شامل ہوتا ہے۔ جو آج زندہ ہیں، یا جو پہلے زندہ رہ چکے ہیں، اور اس طرح علامیت میں تجربہ کی ایک مشترک دنیا موجود ہے جو اپنے ہر قاری اور ہر سامع کو مستفید کر سکتی ہے۔ لیکن دنیا کتنی ہی مشترک اور گمبھیر کیوں نہ ہو اس کی بھی چند حدود ہیں۔ جو بالآخر ایک نئے افق پر جا کر ختم ہو جاتی ہیں۔ اب بات اور واضح ہو گئی کہ علامیت ایک نئی ادبی قدر ہے اس کا ردِ عمل ہمہ گیر ہے اور محدود ہونے کے سبب یہ قدر ہم سے طویل نہیں بلکہ اختصاری لب و لہجہ کی طالب ہے۔ ورنہ علامیت اور تجربے میں کوئی حدِ فاصل قائم نہیں ہو سکتی۔

اختصار کا ایک نقطۂ نظر وہ بھی ہے جو ایذرا پونڈ نے پیش کیا تھا۔ لیکن یہ الفاظ کی حدود کا مسئلہ تھا۔ میرا موضوع اختصار نہیں بلکہ علامتی اختصار ہے، جو میرا جی سے اب تک اردو نظم میں رفتہ رفتہ اپنے قدم جما رہا ہے۔

"قدر" کے تعین کا عمل ایک دو دن کا نہیں ہوتا، یہ عمل تو صدیوں میں جا کر مکمل ہوتا ہے۔ پہلے پہل اچانک تخلیقی احساس کو ایک نیا آہنگ محسوس ہوتا ہے اور تخلیق کار اسی آہنگ کو کوئی نام نہیں دے سکتا، اس لئے کہ احساس غیر مرئی اور اجنبی ہوتا ہے رفتہ رفتہ اس احساس میں اجماعیت پیدا ہوتی ہے

اور تب کہیں کوئی دانشور کسی نئی قدر کا نام متعین کرتا ہے۔

۱۹۳۵ء تک ہمارا ایک جلسوط ادبی عہد اپنے تخلیقی عمل مکمل کر چکا تھا۔ اسکے بعد ادب میں نظریہ اور ادبی شخصیت کی تقسیم کا عمل شروع ہو گیا جب کوئی عہد بالکل آخری جان کنی کی کروٹ لیتا ہے۔ تو اس کا شیرازہ اسی طرح منقسم ہو جاتا ہے۔ اس دور میں فراق ہی ایک ایسا مکمل خالق نظر آتا ہے، جو دو دنیاؤں کے درمیان ایک قدر مشترک کی حیثیت رکھتا ہے اور روایت کا رشتہ نئی فکر اور انفرادیت سے جوڑتا ہے۔ لیکن فراق کی حیثیت اضافی ہے۔ ہاں میراجی نئی دنیا کے افق پر طلوع ہونے والی پہلی شعاع کی حیثیت رکھتا ہے

علامتی اختصار کی پہلی کیفیت ہمیں میراجی کی بعض نظموں میں ملتی ہے۔ اس قدر کی مکمل نمائندگی کے لئے میں اختر الایمان کی تین نظموں کا نام مثال کے لئے لے سکتا ہوں۔ عہد وفا، سر راہ اور سراپا۔ اختر الایمان نے مکمل طور پر اس کیفیت کو نہیں اپنایا لیکن اردو نظم کی ایک بالکل نئی نسل اس کیفیت سے ہم آہنگ ہے اور اپنی بساط بھر تجربہ کر رہی ہے۔

علامتی اختصار دراصل ہزاروں برس کے علم و فن اور فلسفہ کے عمیق و بسیط بحر زخار میں انسان کی تلاش و تحقیق کا ثمر ہے۔ علم کے افق جوں جوں زیادہ... روشن اور تابناک ہوتے جائیں گے، دنیا میں فکر اور اظہار کی وسعت سمٹتی جائے گی۔ کیا آج فطرت کا کوئی راز راز رہا ہے؟ کیا مسافتیں مختصر ترین نہیں ہو گئیں؟ کیا برسوں کا عمل ٹیکنالوجی کے سبب صرف لمحوں کا عمل نہیں بن گیا۔؟ جی ہاں وہ آواز جسے سننے کے لئے چالیس برس تک بدھ ایک درخت کے نیچے بیٹھا رہا تھا۔ اب صدائے بازگشت بن چکی ہے اور ہم استدلالی نہیں بلکہ علامتی علم کو

تسلیم کرنے والے بن چکے ہیں اور یہی حقیقت ہمارے ادب میں ایک نئی اور مستحکم آواز بنتی جارہی ہے۔

علامتی اختصار اور صرف اختصار میں بڑا فرق ہے۔ اختصار تو غزل کے ہر شعر میں ہوتا ہے جو اپنی جگہ ایک مکمل نظم ہوتا ہے اور اگر اُسے زیادہ مرصع کیا جائے یا تخلیق کا حسن نکھارا جائے تو فردوسی کا شاہنامہ، مثنویات، جنگ نامہ حضرت علیؓ اور سب سے آخر میں جوش کی شاعری کو ہمیں شعر کی بنیاد تسلیم کرنا ہوگا۔ لیکن الفاظ اور ان کے مرکبات میں اس قدر لچک موجود ہے کہ ذرا کھینچیے، تو ان سے زندگی کا جوہر ختم ہو جاتا ہے۔ الفاظ بے جان ہوتے ہیں، لیکن انھیں علامتی اختصار میں ایک لمحہ کو (جو دراصل تخلیق کا وہی پہلا لمحہ ہوتا ہے، جسے میں نے بجلی کے کوندے سے تعبیر کیا ہے) زندگی کی ایک برقی لہر دوڑتی ہے۔ زندگی کی یہ لہر ہی اصل تخلیق کی بنیاد اور خصوصیت ہے، اگر تخلیق اس سے عاری ہو تو پھر جوش ملیح آبادی کا شعر بن کر رہ جاتا ہے۔

میں خوش ہوں آج کل اردو نظم کی جس نئی نسل اور نئے لب و لہجہ سے ارباب دانش متاثر ہیں۔ ان میں سے بیشتر بلکہ سب ہی اس علامیت اور اختصار کو اپنا رہے ہیں۔ دراصل علامیت کے . . . . . . . .

# علامت اور نیا تخلیقی تصور

بنیادی تصور میں ہی تمام انسانی مسائل کا راز پوشیدہ ہے اور اسی میں ادب کے نئے آہنگ اور نئے طریقہ کار کا نیا تصور مضمر ہے۔ یہ تصور زندگی، شعور اور

احساس کے مسائل کو مبہم اور پیچیدہ نہیں بناتا۔ بلکہ یہ احساس کو ابہام سے نکال کر اس دنیا میں لا کھڑا کرتا ہے۔ جس کے گرد اگرد ہمارے ماضی کی دنیا اور مستقبل کی دنیا موجود ہے۔ اگر یہ واقعی نیا تخلیقی تصوّر ہے تو اپنے لئے عقلی اور حقیقی استدلال خود وضع کرے گا اور جسم، نفس، احساس، اظہار، عقل و ہیجان، انفرادیت اور اجتماعیت، شخصی آزادی اور قانون کے دیر سے الجھے ہوئے تفاوات اسی قدر کے سبب دور ہوں گے۔ ہم بہت عرصہ سے جن ادبی سوالات اور مسائل میں الجھے ہوئے ہیں ان کا مسئلہ اسی قدر کو اپنا کر طے ہو سکے گا، اور فرسودہ طریقۂ کار کی جگہ نئے مترادفات زیادہ معنویت سے ہم ہوں گے نظم زیادہ مکمل اور حسین ہو گی۔ زیادہ موضوعات کو سمونے کی اہل ہو گی۔ اس لئے کہ یہ نیا تخلیقی تصوّر کسی پرانی قدر سے مستعار نہیں لیا گیا بلکہ ان کھیتوں میں پیدا ہوا ہے جو علم و فن کی انتہائی ترقی کے زمانے میں بنجر رہ گئے تھے۔ لیکن نئی عقلی اور فنی فصل کا بیج ان بنجر کھیتوں میں پوشیدہ تھا، اب اس کھیت کو ہم سینچ رہے ہیں اور یہ فصل ہمارے فکر و فن کے آنے والے موسم میں کاٹی جائے گی۔"

---

## باقر مہدی

# پرانے سوالات نئے نکات

آج بحث کا معیار اتنا خطرناک ہو چکا ہے۔ کہ کسی مضمون پر اپنے تاثرات اور خیالات کا اظہار کرتے وقت یہ سوچنا پڑتا ہے کہ آیا یہ مناسب ہوگا یا نہیں!
(۲) کیا خاموشی سے کام نہیں چل سکتا۔
(۳) اور انجام کار بحث تو تو میں میں پہ اگر پڑ رہے گی ختم ہونے کا کیا سوال؟
اس غیر ضروری خاموشی نے بڑے بڑے "سرکش" ادیبوں کو آج اتنا مصلحت اندیش بنا دیا ہے کہ وہ پوری طرح اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے "ڈرتے ہیں" اور یہ سوچ کر کہ "آخر وہ ہی کیوں لکھیں" سے اپنے کو تسکین دینے کی سعی کرتے ہیں۔

آج زندگی میں ہر ہر قدم پر سوالات اُٹھ رہے ہیں اور ہماری خاموشی تساہلی یا مصلحت کی وجہ سے ان کے جوابات تلاش کرنے کے بجائے گمبھیر ہوتی جا رہی ہے۔ میں ایک ادب کے طالب العلم کی حیثیت سے جب کسی "بڑے" ادیب سے اس کی وجہ دریافت کرتا ہوں تو غالب کا شعر ایک حقیقت بنکر یاد آ جاتا ہے

ہوئی جن سے توقع خستگی میں داد پانے کی
وہ ہم سے بھی زیادہ کشتۂ تیغ ستم نکلا

میں کسی قسم کے "تقاضے" کا حامی نہیں کیونکہ مجھے اس کا تھوڑا بہت علم ہے کہ پچھلے دور میں اس لفظ کے جا و بیجا استعمال نے ادیبوں کو کتنا پریشان کر رکھا ہے اس لئے میں کسی ادیب سے یہ نہیں کہتا کہ اسے میرے سوالات کا جواب اس لئے دینا چاہئے کہ وقت کا یہی "تقاضہ" ہے۔ ہاں میں یہ بات کہنے کا ضرور حق دار ہوں کہ میرے سامنے چند ادبی مسائل ہیں آیئے ہم آپ مل کر سلجھانے کی کوشش کریں۔ بغیر اس جھجک کے کہیں یہ آدرش نہ الجھ جائیں۔ اس لئے کہ وہ نکات زیادہ اہم ہوتے ہیں جو بحث کو فکر کی پیچیدگیوں اور گہرائیوں کی طرف لے جاتے ہیں۔ لیکن یہاں تو یہ عالم ہے کہ آپ نے سوال اٹھایا اور اس کا جواب تلاش کرنے کی کوشش کی۔ کہ کسی نہ کسی "لیبل" کا نشانہ بنا دیئے گئے۔ اور بیچارہ "سوالی" "چیرتی" بن جاتا ہے یا وہی راہِ فرار یعنی خاموشی اختیار کر لیتا ہے۔ اس طرح سوالات کا انبار لگتا جاتا ہے اور ہم پرانے جوابات سے "ادبی کاروبار" جاری رکھنے کی کوشش کرتے رہتے ہیں۔

میں نے یہ تمہید کسی بہت "فکر خیز" یا نئے سوالات کے لئے نہیں اٹھائی۔ یہ الگ بات ہے کہ دو ایک نئے سوال دورانِ بحث میں آ جائیں بلکہ میں تو بحث کی تمام حالت کو سامنے رکھتے ہوئے چند باتیں آہستگی سے کہنے کی کوشش کر رہا ہوں۔

یوں تو پچھلے چند برسوں سے آج کے دور اور ادب کی بحث چل رہی ہے لیکن ادھر ۶۳ء میں اس نے شدت اختیار کر لی ہے ایک طرف بحث میں آج کے

سماجی عوامل اور معاشی بحران کا جائزہ لیا جاتا ہے اور "فیصلے" صادر کئے جاتے ہیں۔ دوسری طرف سماجی اثرات سے یکسر کنارہ کشی کو شعار بنا کر پیش کیا جاتا ہے اس کے معنی یہ نہیں ہیں کہ درمیانی خیالات کے لوگ نہیں ہیں۔ میں اس قسم کی بحث کو بھی نیک فال سمجھتا ہوں کیونکہ یہ "شرارے" کتنے ہی لمحاتی کیوں نہ ہوں لیکن کچھ روشنی تو ہوتی ہے یہ دوسری بات ہے کہ مسئلہ جوں کا توں ہے۔

میرا خیال ہے کہ کسی بھی ادبی مسئلہ کی بحث (جیسے اظہارِ خیال کے نئے طریقے) اس دور کے پس منظر کے تجزیے کے ساتھ ہونی چاہئے۔ ظاہر ہے کہ اصولی بحث کو خالص فلسفیانہ یا تکنیکی معیار پر بھی جاری رکھا جا سکتا ہے لیکن جب ان کو منطبق کرنے کا سوال آئے گا۔ تو پھر سماجی تجزیے کی ضرورت پڑے گی۔ آج کا دور تیزی سے بدلتی ہوئی زندگی کا دور ہوتے ہوئے بھی بے پناہ۔ گھٹن کی فضا رکھتا ہے۔ بظاہر یہ دونوں باتیں متضاد معلوم ہونگی۔ لیکن اس حقیقت سے انکار تو مشکل ہی ہے کہ آج ہندوستان میں نمایاں ترقیات کے کام ہو رہے ہیں۔ لیکن بڑے پیمانے پر بیروزگاری پھیلی ہوئی ہے اور افلاس اور زبوں حالی کی اتنی بھیانک تصویریں موجود ہیں کہ تھوڑی بہت حقیقت پانے کے لئے بھی بڑی دشواریوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اور ادیب کا پیشہ ادب نہیں ہے (یہ ایک الگ بحث ہے کہ اگر ادیب کا پیشہ ادب بن گیا تو اچھے ادب کی تخلیق یقینی ہو جائے گی۔ یا نہیں؟ کیونکہ میں سمجھتا ہوں کہ اچھے ادب کی تخلیق کے لئے معاشرے کی خوش حالی ہی لازمی شرط نہیں ہے۔ اور بھی ضروری چیزیں ہیں جیسے نئے ذہن آزادی افکار اور اظہار کے نئے تجربوں کی جرأت وغیرہ) اس صورت میں اگر وہ حکومت کی معاشی اسکیموں کی مدح سرائی کرتا ہے تو اپنے گھر کے افلاس پر پردہ ڈالتا ہے یا مجاز کے الفاظ میں "

میں ہوں خود اپنے مذاقِ طرب آگیں کا شکار" ہو جاتا ہے اور ان ترقیات کے پروگرام کو نظر انداز کرنا بھی ممکن نہیں ہے۔ نئے ادب کے لئے" دوراہے" پر خاموش کھڑا رہنا بھی ممکن نہیں ہے۔ کبھی تماشائی" نہ تھا اس لئے کہ جب اس نے" دنیائے ادب" میں" پہلا قدم" رکھا تھا تو ملک کو آزادی مل رہی تھی۔ اور پھر اس پر" شب گذیدہ سحر" کے زخم لگے جنہیں غلامی کے دور کی لعنتیں سمجھ کر اس نے برداشت کیا کیونکہ ابھی اس نے اپنے پیروں پر کھڑا ہونا نہیں سیکھا تھا بلکہ دوسروں کے سائے میں چلنے کی کوشش کر رہا تھا۔ بہت ممکن ہے کہ وہ اس سائے کی نذر ہو جاتا مگر یکایک بہت سے بت ٹوٹ گئے (جس کا ذکر ڈاکٹر محمد حسن نے اپنے مضمون" نئے ادبی تقاضے" تیسرے حصّے میں بہت تفصیل سے کیا ہے) اور وہ سائے سے بھی محروم ہو گیا۔ لیکن اس" محرومی" نے اسے کھڑا ہونا بولنا اور قدروں کو سمجھنے کا تھوڑا بہت شعور دیا۔ یہیں سے نئی نسل کا آغاز ہوتا ہے۔

ڈاکٹر محمد حسن کا مضمون (بعض حصّوں سے اختلاف کے باوجود) یقینی طور سے خیال انگیز ہے اور اس میں خاصی جرأت کا اظہار ملتا ہے۔ لیکن آج کے دور کا تجزیہ کر کے فوراً ادب پر منطبق کرنے کی خامی نے اسے کسی حد تک یکطرفہ بنا دیا ہے پہلی بات تو یہ ہے کہ چند نظموں و افسانوں سے چند شاعروں سے ادیبوں سے اور چند موٹی موٹی باتوں سے عمومی رجحانات کی نشاندہی کرنا صحیح نہیں ہے جب وہ یہ کہتے ہیں کہ :۔

" یہ رجحان غزل کی طرف واپسی میر کی الم پرستی کی طرف رجعت اور نظم نگاری کے زوال کی شکل میں رونما ہوا۔ اور مجموعی طور پر ہمارا ادب سنجیدہ وسیع گہرے

فکر سے بہت کچھ الگ ہٹ کر ذات کی بھول بھلیوں اور انداز بیان کی رنگینیوں میں گم ہونے لگا:

تو وہ تمام نقادوں کی طرح کسی نتیجے پر پہنچنے کی عجلت میں آج کے ادب اور نئے ادیبوں کو موردِ الزام ٹھہراتے ہیں۔ آج نقاد کی رہبری سے نئے ادیب اس لئے منکر ہوتے جا رہے ہیں کہ انہیں خود سوچنے سمجھنے اور اظہار خیال کی "مہلت" دینے کے بجائے ان کی چیزوں پر "لیبل" لگائے جا رہے ہیں۔ نقاد کی علمیت اور اہمیت دونوں کا قائل تھا اور رہوں۔ لیکن میں بھی اب اس سے "رہبری" کے بجائے "ہمدمی" کا خواہاں ہوں اگر چند شاعر ابن انشا۔ ناصر کاظمی وغیرہ میر کے رنگ میں کہہ رہے ہیں تو اس سے یہ "رجحان" کہاں بنتا ہے کہ نئے شاعر میر کی طرف رجعت کر رہے ہیں۔ خود میں نے دو ایک غزلیں میر کے رنگ میں کہی ہیں مگر میں کسی بھی وقت یہ نہیں سوچ رہا تھا کہ میں "الم پرستی" کے جرم کا مرتکب ہو رہا ہوں زندگی کو اس طرح خانوں میں نہ تقسیم کیجئے نئے شاعر اس تقسیم کے خلاف ہیں۔ یہ نئی نسل کی پہلی خصوصیت کہی جا سکتی ہے، شاعر زندگی کے تاریک ترین لمحوں سے گزرتا ہے۔ اور کبھی کبھی ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جیسے یہ زندگی کے آخری لمحے ہیں اور ان لمحات کی تخلیق میں غم کا غلبہ ہوتا ہے۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا کہ وہ غم پرست ہے صحیح نہ ہوگا۔ (مجھے اس کا اعتراف ہے کہ ادب میں غم پرست بھی ہوتے ہیں) کم از کم میرا یہی تجربہ ہے اس کے علاوہ موت کی خواہش میں بھی زندگی کی آرزو پنہاں رہتی ہے (اس بحث کا بہت اچھا اظہار دو جدید جاپانی ناولوں میں ملتا ہے۔ ڈوبتا سورج The setting sun اور غیر انسانی (No Longer Human

یہ دونوں ناول Osuma dazai اوساما ڈازائی کے لکھے ہوئے ہیں )
غزل کی طرف واپسی کا مسئلہ بھی پوری طرح صحیح نہیں ہے۔ اگر آج بیشتر شاعر غزل کہہ رہے ہیں، تو وہ دو قسم کے شاعر ہیں۔ ایک تو پرانے شاعر یعنی پرانی نسل کے شاعر اور بالکل نئے شاعر ۔۔ اس کے علاوہ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ غزل گو شاعروں کی نظم گو شاعروں سے تعداد کئی گنا زیادہ ہے اس صورت میں یہ کہنا کہاں تک صحیح ہوگا کہ نئی نسل غزل کی طرف مراجعت کر رہی ہے۔ مخدوم غزلیں لکھ رہے ہیں تو میں اس کو مثال کے طور پر پیش کر کے کہوں کہ دیکھئے مخدوم بھی غزل گو ہو گئے۔ جی نہیں۔ اس طرح رجحان کا پتہ نہیں لگایا جا سکتا ہے۔ اصنافِ سخن کو اس طرح "قابل نفرین" بنانے کی کوشش صحیح نہیں ہے۔ میں آل احمد سرور صاحب کا قول مانتے ہوئے بھی کہ شاعری کا مستقبل نظم کے ہاتھ میں ہے۔ غزل کا مخالف نہیں ہوں۔ البتہ محمد حسن کے اس خیال سے میں متفق ہوں کہ حد سے بڑھی ہوئی داخلیت اور محض 'دروں بینی' کو سرچشمۂ ادب' سمجھ لینا غلط ہے۔ آدمی خواہ کتنا ہی اپنے میں چھپ جائے وہ سماج سے بھاگ کر نہیں جا سکتا اس نے مسائل کا سامنا کرنے کے بجائے فرار اختیار کرنے پر ان کی تنقید صحیح ہے۔

---

آج کے دور میں جہاں فرد اور سماج میں کشمکش جاری ہے۔ جہاں نظریات اور تجربات میں بھی آویزش ہے کسی ایک نظریہ حیات کو پوری جانکاری کے بعد اپنانا یقیناً قابلِ تحسین قدم ہے۔ مگر کتنے لوگ اتنی فکری جرأت رکھتے ہیں کہ ایک نظریہ کو صحیح مانتے ہوئے بھی دوسرے نظریات کو لائق اعتنا سمجھیں۔ ڈاکٹر جان

نیوس نے اپنی کتاب "مارکسزم اور آزاد خیال" میں پہلی بار ژاں پال سارتر ے
کی عظمت کا اعتراف کیا ہے ورنہ ہمارے یہاں تو یہ رسم عام ہے کہ ہم اپنے علاوہ
سب کو کافر سمجھتے آئے ہیں۔ اس لئے یہ کہنا کہ ہمارا ادب گہری سنجیدہ فکر سے ہٹتا
جا رہا ہے صحیح نہ ہوگا۔ مجھے تو یاد نہیں پڑتا کہ پچھلی ایک صدی میں اُردو ادب
بڑی گہری فکر کا کبھی بھی مظہر رہا ہے۔ غالب کی شاعرانہ عظمت مسلم ہے مگر ان
کے یہاں بھی کسی سمجھے بوجھے فلسفہ حیات کے گہرے نقوش نہیں ملتے ہیں۔ اس تشکیک
جس کو آج "نئی بیماری" کے نام سے یاد کیا جا رہا ہے اس پر ہی ان کے (غالب)
خیالات کی اساس تھی۔ پوری سرسید تحریک سطحی عقل پرستی "قدیم اخلاقی روایات
اور مانگے کی روشنی" کے سہارے پروان چڑھی تھی۔ خود ڈاکٹر محمد حسن نے
اپنے طویل مقالے "اردو ادب کی رومانوی تحریک" میں اس کی کوشش کی ہے
کہ رومانویت کو ہر دور میں "روح رواں" ثابت کریں اور انھیں اچھی طرح
اس کا بھی علم ہے کہ ہمارے نام نہاد دانشور کتنے تنگ نظر ہیں اور موجودہ
زندگی کے خلفشار سے کتنے بیگانہ ہیں ہمارے یہاں بت پرستی کسی نہ کسی صورت
میں ہمیشہ رہی ہے۔ ہمارے "بڑے سے بڑے" باغی اور انقلابی ادیبوں اور
شاعروں کے خزانوں میں فلسفے نئے "تجربات" سماجی علوم زندگی کی اعلیٰ قدروں
کی جانکاری کے جواہر نہیں ملتے۔ اقبال ایسا شاعر بھی "عشق" کے تصور کی تعمیر
مابعد الطبیعاتی مفکروں کی مدد کے بغیر نہ کر سکا (میں نے اس موضوع پر دو مضامین
لکھے تھے جو اردو ادب اور آجکل میں ۱۹۶۳ء ۱۹۶۵ء میں شائع ہوئے تھے)
یہ کہنے کا صرف اتنا مقصد ہے کہ ہمارے اردو ادب کی مجموعی طور سے یہ کمزوری
یا خامی رہی ہے کہ اس میں فکری عناصر خال خال رہتے ہیں۔ اس لئے آج کے ادب

پر یہ تنقید صادق آتی ہے مگر اس مرض سے کوئی بھی تحریک یا دور نہیں بچ سکا ہے
میں محمد حسن کا اس بات میں ہمنوا ہو سکتا ہوں کہ ادب میں افکار و خیالات پہ
زور دینے کی اشد ضرورت ہے ۔

---

اس لئے میرے سامنے پہلا (آپ چاہیں تو ان مسائل کی ترتیب بدل سکتے ہیں)
ادبی مسئلہ نظریہ کو ادب میں سمونے کا ہے ۔ لیکن میں کسی اچھے ادیب کے لئے
یہ لازمی شرط نہیں لگانا چاہتا کہ اسے آج کے نظریات میں سے ایک کا انتخاب
کرنا ہی ہوگا ۔ اس لئے کہ سیاست نے ادیبوں کو جو خانوں میں تقسیم کرنے کی
کامیاب کوشش کی ہے اس سے پوری دنیائے ادب کو شدید نقصان ان
معنوں میں پہنچا ہے کہ ہم زندگی کو ایک معنی ایک آواز ایک واحد نظام کا
قیدی بنا دئے ہیں ۔ اور تازہ ہوا اور نئی روشنی سے ادب کو دور رکھتے ہیں
سچائی ایک ہے؟

کیا حقیقت کو جاننے کی صرف ایک راہ ہے؟ کیا حقائق سے زیادہ ان
تغیروں کی اہمیت ہے جو حقیقت کو سمجھنے میں مدد دیتی ہیں؟ کیا زندگی کو روزانہ
کی جدوجہد سے الگ کرکے "فلسفیانہ" معیار پر پرکھا جا سکتا ہے ۔

یہ اور اس قسم کے دوسرے سوالات بہت پرانے ہیں ۔ اور ہر دور میں ان
کے جوابات تلاش کرنے کی کوشش جاری رہی ہے اور بارہا نتائج نکالے گئے
ہیں علم و فکر کو "آخری منزل" پہ روکنے کی کوشش بھی جاری رہی ہے مگر ان
کی متلون مزاجی" نئے تجربات کی روشنی میں افکار و خیالات کی آمیزش اور
آویزش نے زندگی کو ہر نئے موڑ پہ کئی راہوں سے آشنا کرایا ہے ۔

اور ہم یہ کہنے میں حق بجانب نہ ہونگے کہ تاریخ کے صحیح معنی ہم ہی جانتے ہیں اور سب روشنی سے دور ہیں۔ میں تو صرف یہ بتانا چاہتا ہوں کہ "یقین کی دولت" بہت بڑی چیز ہے۔ مگر اس کو حاصل کرنے کے بعد کیا تنگ نظری، خود غرضی اور جبریت کو ایک معنی میں فروغ نہیں ملا ہے، جب میں سمونی ویل SIMONE WAIL کی کتاب آزادی اور جبریت پڑھتا ہوں تو مجھے اس کی باتوں میں ان حقائق کے ثبوت ملتے ہیں کہ آدمی کو خیرہ کن نظریات نے سوچنے کی مہلت نہ دی اور وہ ایک سحر زدہ صید کی طرح فتراک میں چلا گیا یا لے جایا گیا۔ تو پھر وہی سوال آتا ہے کہ "یقین" کیونکر ملے۔ اور اگر نہ ملے تو غالب نے وصل کے بارے میں جو شعر کہا ہے وہ میں اس سلسلے میں بھی پڑھ سکتا ہوں۔

ہمارے ذہن میں اس فکر کا ہے نام "یقین" (وصل)
کہ اگر نہ ہو تو کہاں جائیں ہو تو کیونکر ہو

ابھی ایک مسئلہ حل (ادب اور نظریہ) نہیں ہوا تھا کہ "یقین" کی بحث شروع ہو گئی۔ کہیں ایسا تو نہیں ہے کہ ادبی مسائل ایک دوسرے سے یوں ملے ہوئے ہیں جیسے قوس قزح کے رنگ۔ اس لئے ادبی مسائل کو ایک دوسرے سے الگ الگ کر کے حل کرنے کی کوشش انھیں اور بھی الجھا دیتی ہے کیونکہ وہ آپس میں اتنا پیوست ہیں کہ اگر ہم فن کو موضوع سے جدا کر کے بحث کریں تو وہ ایک طرفہ ہو جاتی ہے۔

ادب اور نظریہ کی بحث بہت پرانی ہے میں یہاں اسکی تاریخ نہیں لکھنا چاہتا البتہ یہ بحث کبھی بہت اہمیت اختیار کر لیتی ہے اور کبھی ایک خلش بنکر کھٹکتی رہتی ہے جبطرح انسان کی شخصیت اور اس کے مسائل کو مختلف علوم سے سمجھنے اور پرکھنے ان

جو پڑھنے میں مدد ملتی ہے۔ اس طرح ادب میں نظریئے کو سمونے کا مسئلہ بھی ہے میں یہاں نظریئے کو ان معنوں میں استعمال کر رہا ہوں کہ ادیب کے پاس زندگی کی اقدار کو "سمجھنے" پرکھنے اور منتخب کرنے میں فکری تصورات مدد دیتے ہیں ان میں عقائد، معتقدات اور "یقین" شامل ہیں اور ہر بڑے ادیب کے پاس زندگی اور ادب کے تصورات ہوتے ہیں جو وہ نظریہ کی مدد سے بنا تا ہے۔ یہ باتیں تو آج عام ہو چکی ہیں اصل دشواری تو اس وقت آتی ہے جب نظریہ کا انتخاب کیا جاتا ہے۔ کتنے ایسے ادیب ہیں جو اپنے وقت کے بیشتر نظریات کو جانتے اور پرکھتے ہیں؟ زیادہ تر تو یہی ہوتا ہے کہ جو آسانی سے سمجھ میں آ جائے یا جو زیادہ مقبول ہوتا ہے اُسے اپنا لیا جاتا ہے اور پھر اس کی اہمیت اور "عظمت" کے لئے جواز تلاش کرنے کی مہم شروع ہوتی ہے اور "یقین کی دولت" اسی طرح فراہم کی جاتی ہے مگر اس کی مدد سے جس ادب کی تخلیق ہوتی ہے اس کے بارے میں سے زیادہ کچھ نہیں کہا جا سکتا ہے کہ وہ تھوڑے عرصے کے بعد ہی اپنی چمک دمک کھو دیتا ہے۔ اور پھر ایک اور مسئلہ نیچے میں آجاتا ہے یہی کہ وہ کتنا ہی ہنگامی ہو مگر اس نے تھوڑے عرصے کے لئے کچھ "روشنی" تو کی تھی۔ اور بہتوں کی ادبی زندگی کا سہارا بنا ہوا تھا اس طرح اس کی افادیت سے انکار مشکل ہو جاتا ہے یہ الگ بات ہے کہ ہم اس کی اہمیت اور عظمت کے لئے کوئی "مقبول جواز" بھی نہ پیش کر سکیں اس لئے کہ جب تک کسی عقیدے یا نظریئے پر مکمل ایمان ہوتا ہے "یقین" ایک شعلہ کی طرح "تخلیقات" میں روشن رہتا ہے مگر یہ شعلہ "مستعمل" اپنے بعد تاریکی کو اور بھی گہری کر جاتا ہے۔ آج پھر وہ شعلہ اگر پوری طرح بجھا نہیں ہے تو بھی بڑی حد تک اپنی روشنی اور گرمی

کھو چکا ہے اور نئی نسل کے باشعور ادیب و شاعر ایک 'حیران کن' المیہ سے دوچار ہو رہے ہیں۔ اگر بحث صرف ادب نظریئے اور یقین کی ہوتی تو نئے ادیب حسب دستور (یعنی پچھلی نسل کے ادیبوں کی طرح) کسی ایک نظریئے کا سہارا لیتے اور اس طرح "ادبی کاروبار" اسی طرح جاری رہتا پرانی اور نئی نسل کی آویزش کا سوال ہی نہ اٹھتا اور پرانے جوابات سے ہی تشویش و جستجو کی خلش دور ہو جاتی یا ایک گونہ تسکین ملتی ہے مگر نئی نسل کے پاس ابھی اتنی جرأت ہے کہ وہ بڑی بیباکی سے کہہ سکتی ہے کہ ؎

ہر ایک قدم پہ ہیں سوالات نئے
ذہنوں میں الجھتے ہیں خیالات نئے
حیران ہیں پھر بھی ہے وہی جوش جنوں
جیتے ہیں تو ہر روز ہیں حالات نئے

لیکن ابھی تک اس بات کا اعتراف کرنا ایک 'جرم' سے کم نہ تھا اس لئے کہ سوالات اور نکات کتنے ہی مشکل، پیچیدہ اور جان لیوا کیوں نہ ہوں پرانے جوابات سے "لاجواب" کر دیا جاتا تھا۔ نئی نسل پرانے سوالات کو پھر سے اس لئے اٹھا رہی ہے کہ اب وہ جوابات 'عہد پارینہ' کی یادگار بنتے جا رہے ہیں اور پچھلی نسل کے ادیبوں کی طرف "نگراں" نہیں ہے۔

میں اس نکتہ کو اور وضاحت سے پیش کرنا چاہتا ہوں۔ پچھلے بیس سال میں 'نظریئے کی صحت' پر بہت زیادہ زور دیا گیا ہے۔ اب اس کی غیر ضروری اہمیت کا راز فاش ہوتا جا رہا ہے اور ادبی قدروں کو نمایاں ہونے کا پھر موقع مل رہا ہے۔ کسی ملک کی تاریخ میں ایسے نشیب و فراز آتے رہتے ہیں

ان پر برہم ہونے اور نئی نسل کو ہدف ملامت بنانے سے کوئی بات نہیں بنتی۔
اس سے ہرگز یہ مطلب نہیں ہے کہ نظریات کی ضرورت نہیں رہی ہے یا اب
اُردو ادب بغیر کسی سہارے کے آگے بڑھتا جائے گا۔ ادبی سفر میں ابھی کتنے
ہی سنگ میل آئیں گے اور کتنی بار آئندہ بھی سوالات اٹھائے جائینگے

نئی نسل کا میں نے اپنے مضمون میں دو تین جگہ ذکر کیا ہے آئیے اس مسئلہ
پر بھی کچھ تبادلۂ خیالات ہو جائے۔

میرے سامنے پھر وہی پرانے سوالات آتے ہیں

۱۔ نئی نسل سے ہماری کیا مراد ہے؟
۲۔ یہ پچھلی نسل سے کتنی مختلف ہے؟
۳۔ کیا نئی نسل واقعی نئی ہے؟
۴۔ اس کا رخ کس سمت ہے؟

ظاہر ہے کہ ہر پندرہ بیس سال کے بعد ایک نسل آتی ہے مگر پچھلے بیس
سال کے عرصے میں نئے شاعروں و ادیبوں کے کاروان نے نئی نسل کا لفظ
اپنے لئے نہیں استعمال کیا تھا۔ انگلستان میں نئی نسل کو انگریزی میں
Angrymen کہا جاتا ہے اس سے پہلے وہاں بھی نئے ادیبوں کو کبھی
اس نام سے نہیں پکارا گیا تھا۔

لیکن اُردو ادب میں نئی نسل آزادی کے بعد ان شاعروں اور ادیبوں
کے لئے استعمال کی جارہی ہے جو کسی حد تک اپنے کو پچھلی نسل سے مختلف سمجھتے ہیں۔ اسکا
مزاج ابھی تشکیلی دور سے گزر رہا ہے اس لئے اس کو محض رومانی حقیقت

پسندانہ، تشکیکی، سوالی، فراری اور دوسری اس طرح کی اصطلاحات سے محدود کرنا صحیح نہ ہوگا۔ کیونکہ نئی نسل کے باشعور افراد ان اصطلاحات ہی پر نظرِ ثانی کرنا چاہتے ہیں اور اس طریقۂ کار کے خلاف ہیں کہ تنقید کرنے سے پہلے ادب کو ان خانوں میں تقسیم کر لیا جائے۔ ان کا یہ کہنا کسی حد تک جرأت آزما ہے کہ ہر نسل اپنے لئے اظہارِ خیال کے طریقے چنتی ہے اور کیونکہ یہ ابھی ترقی کے ابتدائی مراحل سے گذر رہی ہے اس لئے اس کو ان اصطلاحات سے دور رہنا ہی چاہیئے۔ یہ نئی نسل ادبی رہنمائی کے لئے سیاستدانوں کی مدد لینا نہیں چاہتی اور نہ ہی بنے بنائے جوابات میں تسکین کی متلاشی ہے۔

اس کے ہرگز یہ معنی نہیں ہیں کہ نئی نسل سماجی رول سے اپنے کو الگ رکھنا چاہتی ہے۔ آج ہندوستان میں سیاسی اور سماجی حالت تیزی سے جمہوریت کے خلاف ہوتی جا رہی ہے۔ نئے خیال اور آزاد روی پر طرح طرح کی پابندیاں آہستہ آہستہ لگتی جا رہی ہیں۔ ان بندشوں کا ابھی اچھی طرح اندازہ نہیں لگایا جا سکا ہے لیکن وہ لوگ جو دورِ حاضر کے ہندوستان کی جانکاری رکھتے ہیں وہ اس راز کو اچھی طرح سمجھتے رہے ہیں۔ کہ پنڈت نہرو کی رہنمائی میں بھی ملک کی نمایاں ترقی تو درکنار جمہوریت کی مضبوط بنیاد تک نہیں ڈالی جا سکی ہے کہ ااا کے واقعات نے تو ان لوگوں کو بھی چونکا دیا ہے۔ جو ہر حالت میں مغربی طرز کی جمہوریت کے مداح تھے۔ تو اس کے کہنے کا صرف اتنا مطلب ہے کہ نئی نسل کے بیشتر ادیب و شاعر سماجی علوم سے تھوڑی بہت واقفیت ہی نہیں رکھتے بلکہ ملک کی تیزی سے بدلتی ہوئی حالت کا بھی کچھ اندازہ رکھتے ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن کا یہ کہنا کہ ادیبوں کا ایک حلقہ پنڈت نہرو سے لیکر اور بہائیوں کبیر سے روشنی حاصل کر

رہا ہے زیادہ صحیح نہیں معلوم ہوتا کم ازکم ہماری نسل کے ادیب ان کو دانش ورتک
یقین نہیں کرتے ادبی رہنمائی کی بات تو دور کی ہے بلکہ ہم تو یہانتک کہتے کہ ساہتیہ۔۔
اکیڈیمی نے ملک کے ادب کو ان معنوں میں نقصان پہنچایا ہے کہ غلط قسم کے لوگوں
کو اعزاز بخشا گیا ہے اور یہ ادارہ کسی بھی قسم کی ادبی فضا پیدا کرنا تو درکنار ادبی
ولولے شاعرانہ لگن اور فن کاری کی حوصلہ افزائی تک نہیں کر سکا ہے اسکی وجہ یہ
ہے کہ ملک نے اشتراکیت کو مقصد مان کے بھی اس سمت پہلا قدم بھی نہیں اٹھایا
ہے اور نعروں کے سہارے ترقی کا لفظ بار بار استعمال کیا جا رہا ہے۔

دوسری طرف ماسکو بھی نئی نسل کے ادیبوں کے لئے کعبہ نہیں رہا ہے۔ نئی نسل
انہی معنوں میں اپنے پیشروں سے مختلف ہے۔ البتہ یہاں میں ایک اور اہم نکتہ بیان
کرنا چاہتا ہوں کہ یہ سمجھنا بھی گمراہ کن ہوگا کہ نئی نسل کمیونزم سے چڑتی ہے۔ جس کا
اظہار حال ہی میں عابد رضا بیدار نے "ہماری زبان" میں کیا تھا وہ تنگ نظری کے
خلاف ہے لیکن اس نے ترقی پسندی کی ان روایات کو اپنایا ہے۔ جن کے ذریعہ ادب
پروان چڑھتا ہے جیسے انسان دوستی، حقیقت پسندی اور انقلاب کی آرزو ——
اس لئے اس پر سماج سے فرار، ترقی پسندی چڑ، اور رسم پرستی کے الزامات لگانا
سراسر زیادتی ہے۔ میں بھی اس نسل کا ایک فرد ہوں اور نئے ادیبوں و شاعروں
سے واقفیت کی بنا پر یہ نکات لکھ رہا ہوں۔

نئی نسل کے ایک ادیب جون ایلیا نے اپنے مضمون "نئی نسل" دانش، کراچی
مارچ ۵۹ء میں ایک بہت خیال انگیز اقتباس نقل کیا ہے میں یہ اس لئے پیش
کرنا چاہتا ہوں کہ اس سے بہت ہی غلط فہمیوں کا ازالہ ہو سکتا ہے۔

" ہم ارتقاء پسند ماضی کا مستقبل اور ارتقاپذیر مستقبل کا ماضی ہیں ہمارے

قافلے کا ایک طویل ترین سلسلہ عہد رفتہ کے افقوں میں چھپ گیا ہے۔ اور ہم آنے
والے افقوں کی طرف بڑھ رہے ہیں ہم نہ تو نئے ہیں اور نہ پرانے یعنی پرانے بھی
ہیں اور نئے بھی ہم اپنے درخشاں سلسلے کو آج بھی اس طرح مخاطب کرتے ہیں۔
تو نے اپنے بعد ایسی قوتوں کو اپنا وارث بنا لیا ہے جو تیری جگہ کام کریں گی۔

یہ ارض و سما اور یہ ہوائیں
ہوا کی ایک موج بھی تو ایسی نہیں
جو تجھے بھلا سکے
تیرے ساتھی عظیم الشان ہیں۔

(ورڈس ورتھ)

میں صرف اتنا اضافہ کرنا چاہتا ہوں کہ نئی نسل اب ایک شاخ ہی نہیں
ہے بلکہ الگ ایک پودا ہے اور وہ پچھلی نسل سے برسرپیکار نہیں ہے۔ چند نئے
ادیب پرانے نقادوں اور شاعروں پر اس لئے نکتہ چیں ہیں کہ ان کا تذکرہ
نہیں کیا جاتا ہے۔ ہم اس بات کے ذکر کو بھی نئی نسل کی خودداری کے منافی سمجھتے
ہیں کیونکہ ہم جانتے ہیں کہ 'حاجی بگویم' اور سستی شہرت کی خواہش تک ادیب اور
ادب کے پروان چڑھنے میں مانع ہوتی ہے۔

میں نے جن پرانے سوالات کو اٹھایا تھا ان کے تسلی بخش جوابات ابھی
تک نہیں ڈھونڈ پایا ہوں کہیں ایسا تو نہیں ہے کہ تمام ادبی مسائل کا ایک حل یا
ہر مسئلہ کا ایک حل ڈھونڈنے کا طریقہ ہی غلط ہے کم از کم ادبی دنیا میں مسائل اور الجھتے
جاتے ہیں۔ ہر اچھا ادیب اپنے طور سے مسائل کو نئے نکات کی مدد سے حل کرنے کی کوشش کرتا ہے
اور نئی نسل کہتی ہے کہ۔ دل طوفاں شکن پہلے جو آگے تھا سو اب بھی ہے
بہت طوفان کشتی سے بڑھ گئے ٹکرا کے ساحل سے

# قاضی سلیم

# جدیدیت

جدیدیت ایک ادبی رویہ بھی ہے اور ادیبوں کا ایک مسلک بھی۔ اسلئے جدید ذہن کی بناوٹ جاننے کے بعد ہی جدید ادب اور شاعری تک پہونچنا ممکن ہوگا۔

آج ایک طرف انسان کی مادی ترقیاں خلا کو تسخیر کرنے چلی ہیں، زمینی فاصلوں کے سمٹاؤ سے بظاہر عالمی سماج کے امکانات نظر آتے ہیں تو دوسری طرف اسی ترقی کے ہاتھوں اس کرۂ ارض کی مکمل تباہی اور انسانیت کی آخری شکست کا خطرہ درپیش ہے۔

انسانی فکر۔ احساس بہتری کے لئے انقلاب کی تمناسب کچھ سائنس کی گرفت میں ہے اور خود سائنس سیاست بازوں کا آلہ کار۔ جن کی مصلحتیں ہر صبح بدل جاتی ہیں۔ آج کی قربانیاں کل خودکشی ٹھہرادی جاتی ہے۔

پے در پے سہاروں کی شکست۔ فریب اور فریب عام سطح کے لوگوں میں اکتاہٹ، بیزاری، جھلاہٹ اور ان کے مظاہر لاقانونیت فساد، طالب علموں کی توڑ پھوڑ، سادھوؤں کا ننگا جلوس ادب میں بھوکی پیڑھی۔ پونی دادی کوتیا نیوست راج۔ ننگا کنچنچنگا۔ اور پھر کلب کریزر۔ ڈرگس۔ ٹرپ۔ کک۔ اکسائٹمنٹ۔ چاچا چاچا۔ عظمتوں کے جھروکوں سے جھانکتے ہوئے دانشور۔

کھوکھلے فلسفوں سے چمٹے ہوئے لفظوں کے غلام ایسے میں آج کے ادیبوں کی...
ذمہ داری اپنے پیشرو یا کسی بھی زمانے کے ادیبوں شاعروں سے مختلف ہے۔
یہی ذمہ داری کا مختلف ہونا جدید ادب کا جواز بھی ہے اور بنیاد بھی۔

۱۹۳۶ء سے آزادی تک ہماری شاعری دراصل فرد اور اس کے سماجی عمل کی کشمکش اور عدم توازن کی شاعری تھی' ترقی پسندوں نے بائیں بازو کی سیاست میں سماجی امراض کا علاج ڈھونڈا ذاتی دکھوں پر پردہ ڈالنے کے عمل کو رجائیت قرار دیا۔ انسان کی مادی ترقی کے ترانے گائے۔ آنیوالے انقلاب کی امید میں جنت کے خواب دکھائے اسی طرح ان کے دوسرے ساتھی میراجی اور حلقۂ ارباب ذوق کے اثر سے ذات کے خول میں سمٹ کر جنسی نفسیاتی گرہ کشائی کو مداوا سمجھتے رہے۔ دونوں گروہوں نے ——— مقاصد کے پرچار کے لئے ادب اور شاعری کو وسیلہ بنایا۔ ادیب اور شاعر کی حیثیت کو پرچارک کی حیثیت دی'۔ ان کے سامنے کچھ نظریات تھے۔ ان دنوں گمان بھی تھا کہ شاید مداوا بن سکیں گے۔ لیکن آج نئی نسل کے لئے دونوں مشتبہ ہیں۔ آج ادیبوں شاعروں اور دوسرے آرٹسٹوں دانشوروں کے لئے انسانی تباہی سے بچنے کا ایک ہی راستہ رہ جاتا ہے وہ ہے مکمل غیر جانبداری" ——— "Non-alignment" کا راستہ۔ مادی ترقی کے نقارے بجانے کے بجائے مادی ترقی کے ناقد کا راستہ۔ اس طرح جدید شاعری ترقی پسند تحریک کا پھیلاؤ ہے نہ رجعت پسندی۔ یہ تینوں ادب کے متبادل...
متوازی اور اپنے رخ کے لحاظ سے متضاد ادبی رویئے ہیں۔

یہ اور بات ہے کہ بعض ترقی پسند شاعروں کا جھکاؤ جدیدیت کی طرف

ہے اور بعض جدید شاعر ترقی پسندی کی طرف مائل رہے ہیں، مگر تحریکوں کی بحث میں کسی جھکاؤ سے تصفیہ نہیں ہوتا۔ اس شاعر کا واضح رجحان، شخصیت اور اس کا مسلک کسی حلقے سے منسلک کرتا ہے اور پھر یہ بات بھی زیادہ اہم نہیں کہ کون کہاں کھڑا ہے۔ اصل بحث تو تحریکوں کی بنیادوں پر ہوگی، کہ کس تحریک میں کونسی بات پر زیادہ زور دیا گیا ہے اور کونسی بات پر کم۔ اسی کم یا زیادہ زور دینے (stress) سے ادب کے دھارے پلٹ جاتے ہیں۔ کچھ دنوں میں اتنی دور نکل جاتے ہیں کہ آنے والے یہ بھی نہیں بتا سکتے کہ کبھی یہ ایک ساتھ چل رہے تھے، ورنہ ادب اور شاعری کے جو دوسرے لوازمات یا شرائط جو گہرائی گیرائی عطا کرتے ہیں دنیا کی ساری تحریکوں کے لئے کم و بیش مشترک ہی ہوتے ہیں، اچھی ترقی پسند شاعری بری ترقی پسند شاعری اچھی غزل بری غزل جیسے ہوا کرتی ہے اسی طرح اچھی جدید شاعری بری جدید شاعری کا فرق تو رہے گا۔ شعر و ادب کے ان بنیادی مطالبات کی تکمیل کسی شاعر کو عمودی ارتقاء عطا کرتی ہے لیکن جب ہم کسی افقی موڑ کی بحث اٹھاتے ہیں تو ان مشترک عناصر کے اعادہ کی ضرورت نہیں رہتی، جدید شاعری کے بعض کرم فرما اصل تنقیحات پر پردہ ڈالنے کے لئے لفظ جدید کے لغوی الجھاؤ میں ڈال دیتے ہیں، چلئے ہم مانے لیتے ہیں کہ جدید شاعروں میں ابھی کوئی عظیم شاعر نہیں پیدا ہوا لیکن جدید نسل کا احسان یہ کیا کم ہے تاریخ ادب اُردو میں اس نے ایک نیا باب کھول دیا ہے جاندار اور سچے ادب کی راہیں بتلا دیں،

سائنس اور سیاست کی گرفت سے آزاد کیا، وہ سیاست جو ایک ہی رات میں سامراجی لیڈروں کی جنگ کو عوامی آزادی کی جنگ میں بدل دیتی ہے مادر وطن کی جے کار اور پنچ شیل کی آبروریزی ایک ساتھ کرتی ہے۔

سوسائٹی کے اسٹرکچر سے واقف ہونے کے بعد ہم امید کا جھوٹا فریب کیوں دیں۔ کیوں نہ کھلے طور پر اظہار کر دیں کہ آج انسان اور اس کی ساری قدریں اندر سے ٹوٹ چکی ہیں۔ وہ سارے فلسفے جو سماج میں نظم و ترتیب پیدا کرتے تھے، کائنات اور انسان کا رشتہ استوار کرتے تھے کھوکھلے ہو چکے ہیں۔ اس سے پہلے کہ یہ عمارت سروں پر آ رہے کیا یہ ضروری نہیں کہ ان کے کھوکھلے پن کا اعتراف اور اظہار کر دیا جائے اور اس سارے دیئے ہوئے میٹریل کو، جو ہمیں اپنے علم، اور اس ورثے سے ملا ہے جو خون میں شامل ہے اپنے طور پر Re arrange (نئی ترتیب) کرنے کی کوشش کریں۔ اور پھر اس کے علاوہ ادب اور آرٹ کا فنکشن کیا رہ جاتا ہے تخلیق اسی نئے Arrangement ہی کا نام ہے ورنہ بنی ہوئی چیز بنانا تخلیق نہیں۔ دی ہوئی بات دہرانا ادبی کلرکی ہے، جسے ہم رومانیت یا صحافتی ادب کہہ لیتے ہیں۔

کون وثوق سے کہہ سکتا ہے کہ وقت کے ساتھ انسانی فطرت تبدیل ہو رہی ہے لیکن اتنا ضرور ہے کہ اپنے اطراف و اکناف سے اس کے رشتے ناطے ضرور بدل گئے ہیں۔ اگر نہیں بدلے تو یہ غیر محفوظ ہونے کا احساس کیا ہے؟ وہ مظاہر کیوں ہیں جنکا شروع میں ذکر کیا گیا ہے "بہتی گنگا میں ہاتھ دھونے" یا، "سب چلتا ہے" کہنے والے بھی کیوں اپنے خوابوں سے مخلص نہیں رہ پاتے کوئی باپ آنے والی نسلوں کے لئے ناریل کا پیڑ کیوں نہیں لگاتا، آپ کہیں گے اسٹیٹ کا نظام اس کا سبب ہو سکتا ہے کہ دنیا میں جہاں بظاہر اسٹیٹ کا نظام ٹھیک ٹھاک چل رہا ہے وہاں بھی انسان اجنبیت کا شکار کیوں ہے یقیناً کچھ اندرونی رشتے ناطے ٹوٹ گئے ہیں یا کم از کم بدل گئے ہیں۔ آج کے بدلے ہوئے حالات میں

یہ دیکھنا ہوگا کہ فرد اور فرد، فرد اور سماج، فرد اور کائنات کے بیچ کوئی سمبندھ بھی باقی رہ گیا ہے یا نہیں۔

اسی بدلی ہوئی حسیّت (Sensibility) کا ادراک اور بے باکانہ اظہار جدید شاعری کی پہلی نشاندہی ہے یہی کسی دیئے ہوئے زمانے میں آرٹسٹ کا شعور ہے جو منطقی انداز میں سماجی علم حالات کے مشاہدہ کے علاوہ آرٹسٹ کی چھٹی حس سے مل کر بنتا ہے ـــــ جس کی کوئی منطق نہیں، ان سچائیوں کو منکشف کرتا ہے جو کسی اور طور پر ظاہر ہی نہیں ہو سکتیں۔ اس شعور کو ہمارے قریب ترین پیش رو نقادوں نے اس حد تک محدود کر لیا تھا جو کسی بھی محلّے کے سماجی کارکن کے ذہن میں پایا جا سکتا ہے۔ آج کے جدید شاعروں نے اپنے دور کی حسیّت کا اظہار کیا ہے اسی لئے وہ اپنے عہد کی نمائندگی کا حق ادا کر رہے ہیں۔

جب وہ یہ دیکھتے ہیں، دیئے ہوئے نظریئے سب ایسی کینچلیاں ہیں جن کے معنی رینگ کر کہیں دور نکل گئے ہیں تو وہ ان کی نقاب کشائی سے نہیں چوکتے، یہ کام جدید شاعر نہایت تندہی سے انجام دے رہے ہیں، وہ بڑی بے دردی سے سارے کھوکھلے نوچ پھینکنے کے خواہشمند ہیں، انسانیت کے بچاؤ کے لئے اسے پہلا مقدس اقدام سمجھتے ہیں چاہے یہ مکھوٹے کتنے ہی متبرک اور عزیز کیوں نہ سمجھے جاتے رہے ہوں، سچ بولنے کی یہی وہ پرخلوص لگن ہے جس سے انھیں اپنے اندر چھپے ہوئے جھوٹ کو باہر نکال پھینکنے اور اپنے دکھوں کا خود تماشائی بننے کا حوصلہ پیدا ہوا ہے۔ بعض معصوم بزرگ جو ان نقابوں کو، نعروں کو، انسان کے لئے ضروری برائی یا ایک سہارا سمجھتے ہیں،

ڈھا لیتے ہیں۔ بعض Committed نقاد عام پڑھنے والوں کو اس مغالطے میں ڈالنے کی کوشش کرتے ہیں کہ جدید شاعروں نے اپنے ماضی کو عاق کر دیا ہے ان کے پاس کوئی اخلاقی ڈھانچہ نہیں رہ گیا ہے حالانکہ رائج الوقت مفلوج نظریات کو مسترد کرنے اور ماضی سے رشتہ توڑ لینے میں بڑا فرق ہے ہر دور میں یہی ہوا ہے کہ جب مروجہ اصول وضوابط ناکارہ ہو گئے۔ اور قبروں کی طرح انسانی روح کو بھینچ لگے آرٹ بے جان تصنع کے سوا کچھ نہ رہا، نئی شاعری کا سیل سب کچھ توڑ کر باہر آگیا۔ پھر اس عمیق کو راہیں ملیں اور سمتیں متعین ہوئیں، آج جدید شاعری کا یہ سیل خود اس حقیقت کا ثبوت ہے کہ نئی نسل اپنے ورثے سے مطمئن نہیں وہ ایک بڑی تبدیلی کی خواہش مند ہے جو بھی نوجوان ادب کے میدان میں آرہے ہیں جدیدیت ہی میں اپنے مستقبل کی تلاش کر رہے ہیں۔ اور یہ سب آسمان سے نہیں اترے اپنے اجداد کا خون ان کی رگوں میں رواں ہے موجودہ اخلاقی نظام کی شکست کا اعتراف اور اظہار اخلاقیات کا انکار نہیں، جدید شاعر تو اپنے اس ورثے سے بھی متنفر نہیں جنھیں کچھ ہی دن پہلے افیون قرار دے کر رد کر دیا گیا تھا، بعض جدید شاعروں نے گمشدہ معنویت کی تلاش زمان و مکان کے حدود پھلانگ کر بھی کی ہے زمانہ ماقبل تاریخ کے انسان کی معصومیت کو بھی سینے سے لگایا ہے لیکن ماضی کی روایات کو برتنے کا فرق ضرور ہے بنیادی طور پر یہ فرق معنی کا فرق ہے ہم سے پہلے روایت محدود معنوں میں لی جاتی رہی، جس میں قومی طبقاتی مذہبی دیواریں حائل رہیں۔ لیکن آج رسل و رسائل کے سبب وہ سارا حسن اور آہنگ ہماری روایت ہے جو قومی اور بین الاقوامی کلچر اور ادب کے واسطے سے ہم تک پہونچا اور ساتھ ہی اس میں قوت تھی کہ

ہم تک پہونچنے میں کامیاب ہوا۔

بدلے ہوئے زمانے کی نئی حسیت، جھوٹے سہاروں کی نقاب کشائی، سچائی کا سامنا کرنے اور کروانے کا حوصلہ (چاہے وہ کتنے ہی بھیانک کیوں نہ ہوں) اور وسیع معنوں میں اپنے خون میں شامل روایات کے علاوہ جدید شاعری کی شخصیت مل کر جدید شعر و ادب کا بلکہ ہر بڑے ادب کا خمیر اٹھاتی ہیں، اس کی شخصیت کے بھرپور اظہار کے لئے ضروری تھا کہ اسے تمام نظریوں فلسفوں اور فارمولوں پر فوقیت دی جائے تاکہ وہ ان سب سے آزاد یا ان سب کی قبولیت میں آزاد ہو کر اپنے غیر مشروط غیر جانبدار ذہن سے انسان، اشیا، کائنات کے رشتوں کی کھوج اور تدوین کرے بے جان تعمیمات کو مسترد کر کے اپنے ذاتی ردعمل شعری تجربات کو آرٹ کی بنیاد بنائے تب ہی جامد اور جھوٹی گھسی پٹی شاعری سے نجات مل سکے گی، ـــ یہاں ایک بات اور قابل تشریح ہے جب ہم آرٹ کی فوقیت کی بات کرتے ہیں تو اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ ہم مجرد آرٹ اور مجرد انسان کی تبلیغ کر رہے ہیں (حالانکہ یہ بھی ایک طرح کی رشتوں کی تدوین ہے) ذاتی ردعمل بنا ٹھہری تو ظاہر ہے ردعمل ہمیشہ اندرون اور بیرون کے ٹکراؤ ہی کا نام ہو گا ہم چاہتے ہیں یہ ٹکراؤ عام ہو۔ ہر شاعر الگ الگ راستوں سے آگے بڑھتا ہے، اس پیچیدار عمل میں الگ الگ جز کی تکمیل کرتا ہے اس لئے ہماری شاعری ایک دوسرے سے ہماری صورتوں کی طرح مختلف اور منفرد ہے اپنے راستے کے منطقی نتیجے کے طور پر اس کا رخ انفرادیت کی طرف مائل ہوتا ہے، یہی مختص معنوں میں پرسنل اور ذاتی ہوتا ہی، بظاہر الگ الگ نظر آنے والے جدید شاعروں کو ایک لڑی میں پروتا ہے ایک طرف بے انتہا کانشس Conscious اور شعوری رہنمائی

میں آگے بڑھتے ہیں دوسری طرف منطق سے مکمل نجات پانے کی کوشش کرنے والے بھی، جدیدیت کی سرحدیں دیلری سے رامبو تک پھیلی ہوئی ہیں۔ (اگر یہ مثال اجنبی لگے تو غالب اور میر کے فرق میں ایک ادھوری سی جھلک دیکھ سکیں گے) اتفاق کی بات ہے کہ ہندوستان کے جدید شاعروں کا جھکاؤ دونوں کے توازن کی طرف ہے۔ اظہار و بیان کی حد تک غیر شعوری تحریکوں سے فائدہ ضرور اٹھایا گیا، سوائے ایک دو نوعمر شاعروں کے کسی نے منطق سے مکمل نجات حاصل کرنے کی کوشش نہیں کی، پاکستان میں البتہ دونوں رجحانات نمایاں ہوئے ہیں کامیابی اور ناکامی کا انحصار شاعروں کی اپنی شخصیت اور مزاج پر ہے، چونکہ فی الحال یہ موضوع زیر بحث نہیں اس لئے آئندہ کے لئے چھوڑا جاتا ہے۔

اس مضمون میں صرف یہ بتلانا مقصود تھا کہ جدید شاعری مختلف شاعری ہے اور اس مختلف ہونے میں اس نے آرٹ کی بنیادیں بدل دی ہیں اور وہ ... بنیادیں کیا ہیں؟۔

آپ یہ سوال کر سکتے ہیں آخر کس بل بوتے پر اور کس منزل کے لئے مختلف ہونے کی کوشش کی گئی دیئے ہوئے ضابطوں فارمولوں اور مروجہ روایات سے آزادی لی جا رہی ہے تو آخر کیوں؟ ۔ اس کا ایک ہی جواب ہے ۔ انسان کے لئے سارے سہارے ٹوٹ چکے ہیں؛ پنڈورا کے صندوق میں ایک ہی امید باقی رہ گئی ہے وہ آرٹسٹ کی تخلیقی اور تخیلی قوت ہے اس کا باطن اور وژن ہے اگر اسے کھلے طور پر منعکس ہونے کا موقع ملے تو ایک نیا کلچر جنم لے گا آنے والے بحس بے درد مشینی عہد کو ایک گداز جمالیاتی مزاج

ملے گا۔ انسان میں ایک دردمندی جاگے گی، وہ جھوٹے خیال سے نکل کر سچی زندگی گذارے گا۔ اسی اور صرف اسی حد تک ہماری سماجی ذمہ داری پوری ہوتی ہے آج کے سائنٹیفک عہد میں صرف یہی فنکشن آرٹسٹ کو غلام یا عضو معطل ہونے سے بچا سکتا ہے۔ اسی بل بوتے پر آج ہم جدید ادب اور شاعری کا اثبات کرتے ہیں۔

---

## مظفر علی سیّد

# ادب یا تحریک

کچھ دیر ہوئی جناب فیض احمد فیضؔ نے ایک انٹرویو کے دوران میں فرمایا تھا کہ اُردو ادب میں ایک نئی تحریک چلانے کی ضرورت ہے یہ بات کہ اس تحریک کا مطمحِ نظر کیا ہو اور اسے کس طرح کن لوگوں کی مدد سے کون چلائے انھوں نے غالباً کسی آئندہ فرصت پر اٹھا رکھی ہے فیض صاحب نوجوان ہوتے تو کہا جا سکتا تھا کہ ابھی انھوں نے عشق کرنے کا فیصلہ کیا ہے یہ معلوم نہیں کہ کس سے عشق کیا جائے لیکن وہ تو ایک عمر ترقی پسند تحریک کے ساتھ وابستہ رہے ہیں اور باہر والوں کی بات مانئے تو اس کے سپہ سالار بھی وہی تھے۔ اب ان کو یکایک ایک نئی تحریک کی ضرورت کیوں محسوس ہوئی؟ کیا وہ بھی ماننے لگ گئے کہ ترقی پسند تحریک ایک فاعل قوت نہیں رہی؟ کب سے نہیں رہی؟ ان پر یہ انکشاف کہاں اور کس وقت ہوا، یہ بات ہمیں شاید کسی آئندہ فرصت میں بھی معلوم نہ ہو سکے گی۔

اور تو اور جناب مرزا ادیب نے بھی اس آنے والی تحریک کے تصوّر میں آہیں بھری ہیں مگر یہ تحریک ہے کہ آنے کا نام ہی نہیں لیتی یا کم سے کم ان کو یہ طاقت کا ٹیکہ نہیں ملتا ان بے چاروں کو انتظار حسین کی طرح یہ وہم بھی نہیں ہوتا کہ وہ بھی کسی

نئی ادبی تحریک کے نقیب ہیں نہ سرکاری مطبوعات ان کے ہاتھ میں ہیں کہ رفیق غافور کی طرح خود کو نئے دور کا امام بنا کر پیش کرتے رہیں کوئی محرومی سی محرومی ہے ۔!

یوں جناب فیض احمد فیض صاحب بلکہ مرزا ادیب صاحب کو بھی اس بات پر داد دی جا سکتی ہے کہ انھوں نے دیر سویر دبی زبان سے ہی سہی، یہ تو مانا کہ ترقی پسند تحریک وصال پا چکی ہے ورنہ فلموں میں گیت لکھنے والے شاعر اور کالجوں میں ادب پڑھانے والے استاد اب تک یہ بات مان کے نہیں دیتے۔ کراچی شہر میں جب جاؤ یہی خبر ہوتی ہے کہ ترقی پسند تحریک اب بھی زندہ ہے (خدا جانے نزع کے عالم میں یا ادا گون کی صورت میں یہ نہیں بتایا جاتا) ہندوستان کے چند ادبی اور زیادہ تر فلمی رسالوں میں بھی یہی تاثر پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے کہ دیکھو ہم زندہ ہیں ۔ ادھر بھی کسی گدلے پانی کے جوہڑ سے کبھی کوئی آواز آتی ہے کہ یہ سب لاہور والوں کی کارستانی ہے ورنہ ہم سے زیادہ ترقی پسند اور ہم سے بہتر ادیب کون ہے!

لاہور میں بس ایک صفدر صاحب ہیں جو پاکستان ٹائمز میں لکھتے ہوئے ترقی پسند تحریک کے ادبی کمالات کی بات کرتے ہیں تو ان کا لہجہ یہ ہوتا ہے کہ تحریک اب کلاسیک بن چکی ہے یعنی اس میں شامل ہی ہیں جملہ شاعر اور ادیب غالب اور اقبال کے ساتھ بیٹھنے کے قابل ہو چکے ہیں مطلب شاید یہ ہوتا ہے کہ جیتے جی اس دنیا سے رخصت ہو چکے ہیں اور چونکہ کلاسیک بننے کے لئے رخصت ہونے کی بھی ایک شرط ہے اس لئے ان کو کلاسیک مان ہی لینا چاہئے۔

فیض صاحب نے بہر حال یہ منطق اختیار نہیں کی اس کے لئے ہم واقعی اینکے شکر گزار ہیں۔ اس کے ساتھ مرزا ادیب صاحب کے بھی کہ کسی نئی ادبی

تحریک کی خواہش یا حسرت کی وجہ سے وہ کلاسیک بننے سے بال بال بچ گئے ہیں۔

میں جس شہر میں آج کل رہتا ہوں وہاں ایک ایسے بزرگ اور ادیب بھی مقیم ہیں جو تقریباً ۱۹۳۵ء سے آج تک سابق ادیب چلے آ رہے ہیں یعنی انھوں نے ادیبوں کی ایک آدھ انجمن کا فارم بھرنے کے علاوہ کبھی کچھ نہیں لکھا ان سے جب میں نے اس کا باعث پوچھا تو انھوں نے بھی ایک آہ بھری اور کہا کہ صاحب جب ہم لکھا کرتے تھے تو ایک ادبی تحریک تھی اب کوئی ادبی تحریک نہیں تو کیسے لکھا جائے" اور میں نے سوچا کہ یہ کمبخت تحریک کا لفظ انگریزی Movement کا ترجمہ بن کر اپنے اصلی معنے ہی کھو بیٹھا یہ افتاد پڑنے سے پہلے جب کوئی کہتا تھا کہ شعر کہنے کی تحریک نہیں ہوتی، تو اس کا مطلب ہوتا تھا کہ اپنا ہی کچھ قصور ہے اور اب جو کہتے ہیں کہ کوئی تحریک نہیں تو معنے نکلتے ہیں کہ آپ کے معاشرے کا قصور ہے کہ اس میں کوئی ایسی لہر نہیں اٹھتی جو ادب پیدا کرنے کے لئے فضا کو سازگار کر سکے۔

تحریک کا جو مفہوم ہمارے بزرگ ادیب کے ذہن میں تھا۔ اس سے مراد ایک ایسا گلہ ہے جس میں باہر کے لوگ بھی آ کر شامل ہو جایا کرتے ہیں اور جب یہ شور ختم ہو جاتا ہے۔ تو چپ چاپ اپنے نون تیل کی فکر میں لگ جاتے ہیں اور کوئی ان کی چپ کا باعث پوچھتا ہے تو کہتے ہیں اب وہ رونق ہی نہیں اکیلا آدمی کیسے قوالی کرے؟

مگر جس چیز کو ادب کہا جاتا ہے۔ وہ بہر حال قوالی سے مختلف ہے اس کی تخلیق کے عمل کو دیکھئے تو کہنا پڑے گا کہ یہ نغمہ تنہائی کے غار سے نکلتا ہے۔ اگر اس میں دوسرے دلوں کی دھڑکنیں بھی ہوتی ہیں تو وہ اس لئے بھی ہو سکتی ہیں

کہ بہت سے دلوں کی دھڑکنیں ایک سی ہوتی ہیں۔ لکھنے والا بہر حال اپنے لہو کی تال پر لکھتا ہے۔ اور سننے والا اپنے دل کی دھڑکن سے اس تال کو ملا کر دیکھتا ہے۔ مل گئی تو سنا گئی ورنہ لکھنے والا تو لکھے گا اور جو کہیں لکھنے والے نے تال بدل دی تو اس کا وہی حشر ہوگا۔ جو فارمولائی فلموں کا ہوتا ہے یا جو ترقی پسند ادب کے ایک کثیر حصّے کا ہوا۔ عوام الناس اپنی پسند ناپسند کا کوئی انڈینٹ نہیں بھرا کرتے کہ فوراً کے فوراً معلوم ہو جائے وہ کیا چاہتے ہیں اور یہ بھی ضروری نہیں کہ وہ ہمیشہ ایک ہی چیز چاہیں اور ان کا دل ایک ہی تال پر دھڑکا کرے۔ یہ سب چیزیں بدلتی ہیں اور ان کے بدلنے میں فن کار اور ادیب کا کوئی حصّہ نہیں تو معاشرے میں فن کار اور ادیب کی کوئی جگہ نہیں بن سکتی چاہے کوئی کتنا ہی بڑا اور کتنا ہی مالدار گلڈ کیوں نہ بنا ڈالے جو ادیب لکھنے سے پہلے دوسروں کا منہ دیکھتا ہے۔ کسی ادبی تحریک کا انتظار کرتا ہے یا کسی دوسرے سہارے کا تو اس کو واقعی نون تیل کی فکر میں لگ جانا چاہئے۔ اس کا اور اس کے بال بچوں کا اور ساتھ میں ادب پڑھنے والوں کا بھی بھلا ہے۔

تحریک پیدا کرنے والے لکھ کے تحریک پیدا کرتے ہیں۔ اس کی خواہش میں آہیں نہیں بھرتے اس کی ضرورت کا اشتہار نہیں دیتے اور یہ جو ہمارے بزرگ ادیبوں کی خواہش تحریک ہے تو اس میں کچھ اور عناصر بھی شامل ہیں جن میں سے ایک کا نام ہے۔ ادب اور تہذیب کا فروغ المعروف تعریف و توصیف باہمی۔ آج سے کچھ دیر پہلے ان لوگوں نے اسی خاطر انجمنیں اور حلقے بنائے تھے اسی خاطر ایک دوسرے پر مضمون اور خاکے لکھے تھے۔ اسی خاطر اٹھتے بیٹھتے... من ترا حاجی بگویم تو مرا ملّا بگو کا ورد کیا کرتے تھے۔ پھر ان لوگوں میں تحسین

کی پیاس بڑھی اور اس پیاس میں انھوں نے ایک دوسرے کا خون بھی چوس لیا۔

اب ان میں سے کوئی کسی کی تعریف کم ہی کرتا ہے۔ سب اپنی ہی تعریف چاہتے ہیں۔ اور جب کچھ نہیں ملتا تو وہ کہتے ہیں وہ زمانہ کتنا اچھا تھا جب ایک ادبی تحریک ہوا کرتی تھی اب کوئی نئی تحریک چلانی چاہئیے یہ "چلانے" کا لفظ غور طلب ہے۔ یہ لوگ نہ اپنے اندر کوئی تحریک پیدا ہونے دیتے ہیں۔ نہ معاشرے میں کوئی نئی لہر اٹھانے کی سکت رکھتے ہیں، بس چلاؤ کام کرنا چاہتے ہیں۔ ٹھیک ہے چلتی کا نام گاڑی ہے۔

ادب کے ایک معمر استاد نے جو غالباً اُردو ادب کی تاریخ لکھنا چاہتے تھے۔ اور جنھوں نے انگریزی ادب کی مروج تواریخ میں مختلف ادبی تحریکوں کے نام پڑھ کر بڑا رعب کھایا تھا، ایک بار دریافت کیا کہ اُردو ادب خصوصاً قدیم اُردو ادب (مراد ترقی پسند ادب سے پہلے کا ادب تھا) کو بھی تحریکوں میں بانٹا جا سکتا ہے یا نہیں؟ عرض کیا کہ مغرب میں ادب کی تاریخ کو تحریکوں میں بانٹنے کا رواج جب شروع ہوا تو اس سے پہلے افکار کی تاریخ سے یہی سلوک ہو چکا تھا۔ آپ پہلے اپنی فکری تاریخ کو مرتب کر لیجئے۔ ادب کی باری بھی آجائے گی۔ انہیں تو خیر یہ بات کیا پسند آتی میں ہی اتنا سوچ میں پڑ گیا کہ ترقی پسند تحریک سے یہ حضرت کیوں اس قدر مرعوب ہیں کہ پورے ادب کی تاریخ کو ہی اس کی روشنی میں دیکھنے پر مصر ہیں؟ سوا اس کے کوئی وجہ سمجھ میں نہیں آتی کہ جس چیز کو ترقی پسند تحریک کہا جاتا ہے۔ خود اس کے محرکوں نے بار بار انجمن کو اس قدر تواتر اور تسلسل کے ساتھ تحریک کہا کہ اب ثقہ لوگ بھی اس کو تحریک ماننے لگ گئے ہیں یہاں تک کہ اس قسم کی تحریک

اُسکے بغیر وہ تاریخ کا تصور بھی نہیں کر سکتے۔

عرب کے مشہور کاذب اشعب کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ ایک روز وہ دربار سے گھر آیا تو باہر میدان میں محلے کے لڑکے کھیل رہے تھے۔ سوچا کہ یہ بچوں کی فوج یونہی دھاچوکڑی مچاتی رہی تو آرام نہ کر سکوں گا۔ ان کو کسی طرح چلتا کرنا چاہیئے۔ قریب آکر کہنے لگا، ارے تم یہاں کھیل رہے ہو اور ساتھ کے محلّے میں مٹھائی بٹ رہی ہے۔ بچوں نے نعرہ لگایا اور چل پڑے۔ اشعب ان کو جاتے ہوئے دیکھتا رہا سب چلے گئے تو کہنے لگا: شاید بٹ ہی رہی ہو۔ اور خود بھی اُدھر کو چل پڑا۔

ترقی پسند تحریک کا آغاز اور انجام بھی اسی طرح ہوا۔ اور اس مٹھائی کی آرزو میں یہ بڈھے بچے اب تک آہیں بھرتے ہوئے پائے جاتے ہیں۔

فیض صاحب فرماتے ہیں کہ ہمارے یہاں ادبی تنظیمیں تو بہت ہیں مگر ایک تحریک کا فقدان ہے شکرِ خدا کہ انھوں نے بھی تنظیم کو تحریک سے الگ ایک چیز سمجھا ورنہ اس گروہ سے تو یہی آوازیں آیا کرتی تھیں۔

اِک طرف گورکی ۔۔ اک طرف ایلیٹ

تحریک سے فیض صاحب کی مراد ہے جذباتی مسائل پر ایسا ردِّ عمل جو اجتماعی پہلو رکھتا ہو قطع نظر اس بات کے کہ ان کے نزدیک تحریک عمل کی بجائے ردِّ عمل کا نام ہے۔ یہ بات غور طلب ہے کہ ہمارے جذباتی مسائل جو بھی ہو سکتے ہیں یا رہے ہیں ان کے سلسلہ میں تاحال ہمیں ان کی طرف سے عمل تو کیا کوئی ردِّ عمل بھی کبھی موصول نہیں ہوا کہ سند رہے۔ تحریک سے اگر یہی مراد ہے کہ لکھنے والے ایک اسلوب اور ایک رجحان کے تحت لکھیں تو پھر ادب ساخت کرنے کا ٹھیکہ فیض صاحب کی بجائے کسی کارخانہ دار کو کیوں نہ دے دیا جائے؟

اب سوال یہ ہے کہ تحریک سے مراد اگر ایک فکری لہر ہے تو کیا وہ ہمارے ادب یا معاشرے میں پائی نہیں جاتی؟ آج کل ہمارے ادب اور معاشرے میں اس قسم کی کوئی تڑپ یا لہر فی الواقعی موجود نہیں۔ جیسے ہمارے بزرگ ادیب بھی دیکھ سکیں کیونکہ وقت کے ساتھ ان کی نظر دھندلا چکی ہے اور یہ لہر جس منبع سے نکل کر آسکتی تھی۔ اس کو انھوں نے کبھی نہیں دیکھا تھا۔ ان کی دوڑ تو یہاں تک تھی کہ ہندوستان کو آزاد ہونا چاہئے۔ آزاد ہو کے کیا کیا جائے انھیں کچھ معلوم نہ تھا۔ بعض لوگ کہتے تھے کہ اس کے بعد ہم برطانوی استعمار سے اپنا رشتہ توڑ کر کرۂ ارض کی ترقی پسند طاقتوں سے اپنا رشتہ جوڑیں گے۔ مگر ان کو معلوم نہ تھا کہ یہ ترقی پسند طاقتیں بھی ایک دوسرے سے نبرد آزما ہو جائیں گی۔ بعض کہتے تھے کہ اس کے بعد ہم اس غربت کو دور کریں گے۔ جو برطانوی.. استعمار نے ہم پر مسلط کر رکھی ہے۔ غربت کیسے دور ہوگی اس کا انہیں صاف صاف کچھ پتہ نہ تھا۔ بس یہی دھندلا سا تصور تھا کہ جس طرح روس میں ہوئی ہے یہ انہیں معلوم نہ تھا کہ روس کی غربت محض ایک معاشی فلسفے سے ہی کم نہیں ہوئی اس میں کچھ حصہ جنگی مقبوضات کا بھی ہے اور یہ مقبوضات استعماری مقبوضات سے کچھ زیادہ مختلف نہیں ہیں اس کے علاوہ غربت کم ہوئی تو دوسری معاشرتی بیماریوں نے آلیا۔ مگر یہ لوگ ان بیماریوں کو بھی عین صحت کی علامت بتاتے رہے اور تاریکیوں پر سفیدی پھیرتے رہے۔

بہر حال اس سارے چکر میں اپنا معاشرہ نظر سے اوجھل ہو گیا اور اپنے ادب میں کسی فکری نشو و نما کی گنجائش نہ رہی۔ اس معاشرے نے مذہب اور تہذیب کے نام پر ایک علیحدہ وطن کا مطالبہ کیا تو انہوں نے اسے فرقہ پرستی اور تجدید

پسندی کے نام دئے۔ ایک نیا ملک بن گیا تو انہوں نے اسے جاگیر داروں کی حکومت کہا اس ملک پر جو کچھ مظالم دوسروں کی طرف سے ہوئے ان پر یہ لوگ خاموش رہے پھر اس ملک نے مظلومیت کے دور سے نکل کر اپنے آس پاس دیکھنا شروع کیا اور نئی فضا میں اپنے لئے جگہ تلاش کرنی چاہی تو کہنا شروع کیا کہ اب ہمیں ایک نئی تحریک کی ضرورت ہے۔ ارے بھئی کچھ بتاؤ تو کونسی نئی تحریک کی ضرورت ہے؟ اس قوم کے جو مسائل ہیں۔ ان سے سروکار نہ ہو تو نئی تحریک کیونکر پیدا ہو سکتی ہے، یہ بات ان کی سوچنے کی تھی سو وہ کرتے نہیں۔ ترقی پسند تحریک نے ولایت میں جنم لیا تھا اور وہیں سے واپسی پر جناب فیض احمد فیض کو ایک نئی تحریک کی ضرورت کا احساس ہوا ہے کیا یہ قوم کسی تحریک کو جنم دینے کے لئے بالکل ہی ناکارہ اور بانجھ ثابت ہو چکی ہے کہ ہر بار باہر سے تخم لا کے لگانا پڑتا ہے۔

باہر کی دنیا کو جاننے اور اس سے کچھ کہنے سیکھنے کی ہدایت تو ہمارے مذہب کا جزو ہے مگر یہ کیا کہ آدمی اپنے آپ کو تو جانے نہیں اور باہر ٹاپتا پھرے اس سے تو باہر کی دنیا بھی قیامت تک سمجھ میں نہیں آ سکتی، انسان ہمیشہ تقابل اور موازنے سے کچھ سیکھتا ہے اور جو آدمی ایک چیز کو بالکل رد کر دیتا ہے تو وہ اس کی ضد کو بھی نہیں سمجھ سکتا۔ ترقی پسندوں نے کمیونزم کو کس قدر سمجھا وہ سب جانتے ہیں ان میں ــ اتنا بھی نہ نکلا کہ کمیونزم کی اہم دستاویزوں کا ترجمہ یا خلاصہ ہی کر سکتا کہاں اس کو زمانہ حاضر میں ملک و قوم کے لئے ڈھالنے کی بات، اپنے آپ کو یا دوسروں کو تسلی دینا کہ انقلاب آ رہا ہے، بس گھبراؤ نہیں، مصیبتیں کافور ہو جائیں گی اگر اس کا نام تحریک یا فکری لہر ہے تو بے فکری کس کو کہتے ہیں ـ!

ایکسپے چارے ایم این رائے ہوا کرتے تھے جو اپنے دماغ سے سوچتے تھے،

[illegible] کی پاداش میں اب تک مردود چلے آتے ہیں انہوں نے اسلام کا تاریخی کارنامہ لکھ کر خود کو ترقی پسند فکر سے الگ کر لیا اور ان کے مریدوں نے کشمیر کی حمایت کر کے اپنے آپ کو مردود تر کر لیا اب کوئی اس گروہ میں اپنے دماغ سے کیوں سوچے اور اپنے آس پاس کی دنیا کو کیوں دیکھے؟ یہی بہت ہے کہ بے فکری کو فکر کا نام دیدے اور نشر و اشاعت کے وسیلوں پر قبضہ کر کے اس شعبے کو تحریک کا نام دیدے۔

اگر واقعی اس کا نام تحریک ہے تو ایسی تحریکیں تو آئے دن چلتی ہی رہتی ہیں، کسی نئی تحریک کی ضرورت کا اشتہار دینے کی کیا ضرورت ہے۔؟

---

## انیس ناگی

# بغیر معذرت کے

دن ہوئے چند گزیدہ اور کچھ برگزیدہ پروفیسر صاحبان ریڈیو پر ادبی غیبتوں میں مصروف تھے۔ گفتگو کا موضوع تو اُردو ادب کے مختلف پہلو تھے لیکن تان نئی شاعری پر ٹوٹی۔ دفعتاً پروفیسر صاحبان برافروختہ ہوئے اور نئی شاعری پر کوئی اصولی یا نظری بحث کرنے کے بجائے غیر مربوط اور بے مغز جملے اچھالنے لگے۔ ان کی گفتگو کا لُب لباب یہ تھا۔ کہ آج کل کی شاعری (غالباً ان کی مراد نئی شاعری سے ہے) میں انتشار کے بجز کچھ نہیں، آج کل کی شاعری (نئی شاعری) مغربی شعری تحریکوں کو اُردو شاعری میں رائج کرنے کے درپے ہے۔ آج کل کی نئی شاعری (نئی شاعری) روایت سے منقطع ہے، معاملہ شاید یہیں ختم ہو جاتا لیکن مسمی قیوم نظر نے فاتحانہ انداز سے آخری مرتبہ ڈگڈگی بجائی: "صاحب آج کل کی شاعری (نئی شاعری) کی واردات ہماری واردات نہیں۔ ہماری جذباتی صورتِ حال میں کوئی فرق نہیں آیا" "جی ہاں" "مجھے اتفاق ہے" پروفیسر سجاد باقر رضوی نے خوشی میں قلابازی لگائی کہ تماشا ختم ہے۔ لیکن فی الحقیقت تماشے کا آغاز اسی اختتام سے ہوتا ہے۔ یہ تماشا قبل کی نسل کے شعری اور تنقیدی ذوق کے زوال کا ہے۔ وہ جن اصولوں اور انتقاد کی

معیاروں کو نادانستہ طور پر اُچھال رہے ہیں وہ دراصل حاؔلی کے دور کے ہیں ۔
انہیں کون یقین دلائے کہ وزیر آغا کی منظومات سطحی اور بے کیف Nursary Rhyms ہیں اور وقار عظیم کی تنقید کم سے کم ایک قرن پُرانی ہے ۔ اس تنقیدی ذوق کی ایک حالیہ بد ترین مثال مفصل کے ایک گمنام مبتدی انور سدید کا مضمون ہے ۔ جس میں اپنے افکار کے اظہار کی بجائے "کسی دوسرے" کے تصوّرات کی حاشیہ برداری کی گئی ہے ۔
خیر، مسئلہ تو پچھلی نسل کے شعری اور تنقیدی ذوق کے زوال کا تجزیہ تو اس کی ایک مثال تھی ۔ ادبیات کی تاریخ میں اَدبی ذوق کا زوال کوئی نئی بات نہیں ۔ اس زوال سے مراد یہ نہیں کہ آج کے نقاد کی تنقیدی حِس اور قاری کا اَدبی ذوق چند مقررہ اعلیٰ معیاروں کی پیروی نہیں کر رہا ۔ بلکہ اس سے مراد شعری اور تنقیدی ذوق کا ایک خاص مقام پر جمود ہے ۔ شعری ذوق کا زوال تنقیدی حِس کا انحطاط ہے ۔ آج کے قاری کی عادات انہیں نقادوں کے ہاتھوں بگڑ چکی ہیں ۔ اور اس انحطاط کی ذمہ داری پچھلی نسل کے شاعر اور نقاد دونوں پر ہے ۔ دونوں کو قبولیت عام کے لئے ایک دوسرے کی ضرورت ہے ۔
شعری ذوق کے زوال سے میری مراد یہ ہے کہ ہمارا شعری ذوق مانوس واردات، تجربات اور شعری اصطلاحات کا عادی ہو چکا ہے ۔ مخصوص قسم کے تجربات کا اعادہ اور اس سے پیدا شدہ اہتزاز ہمارا شعری معیار بن چکا ہے ۔ ہمارے شعری ذوق کے تجربے کا میدان محدود اور معین ہو گیا ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ جذباتی ردِ عمل اور ادراک میں دریافت اور امتزاج کی صلاحیتیں ختم ہو گئی ہیں ۔ نتیجۃً تنقیدی حِس روز بروز سہل انکار ہوتی جا رہی ہے ۔ شعری ذوق دراصل پسندیدگی اور نا پسندیدگی کے مروجہ معیاروں کا نام ہے ۔ شعری ذوق کی ترتیب میں روحِ عصر کا

احساس ایک اہم عنصر ہوتا ہے۔ آج پچھلی نسل کے نقاد شعری رجحانات کے خلاف اس لئے واویلا کر رہے ہیں کہ نئی شاعری ان کے شعری ذوق کی پیروی کرنے سے شعوری طور پر گریز کر رہی ہے۔ پچھلی نسل کے نقاد کے لئے دوسری جنگِ عظیم سے آج تک جذباتی صورت حال میں کوئی زیادہ فرق نہیں۔ اس لئے مسمی قیوم نظر اور ان کے ساتھی آج بھی انہیں موضوعات اور جذباتی اسالیب کے استعمال پر مُصر ہیں جن کا آغاز دوسری جنگِ عظیم کے دوران میں ہوا تھا۔ وہ آج اس لئے اپنے عہد کے اسلوبِ شعر کا تسلسل چاہتے ہیں کہ بقا کا یہی ایک ذریعہ ہے۔ پچھلی نسل کا شعری اور تنقیدی ذوق زوال پذیر ہے۔ کیونکہ اس کا عصر حاضر کے مزاج سے رابطہ بڑی سرعت کے ساتھ ختم ہو رہا ہے۔ اس مرحلے پر روایت کی پیروی کا شعور "خوئے بد را بہانۂ بسیار" کے مترادف ہے۔ آج کوئی ان سے پوچھے کہ جب تصدق حسین خالدؔ، ن۔م۔ راشدؔ، میرا جی اور مسمی قیوم نظر وغیرہ نے مروجہ اسلوبِ شعر سے انحراف کرنے کی کوشش کی تو اس وقت روایت کی پیروی کا مسئلہ کس کھاتے میں چلا گیا تھا۔ اے پروفیسر! اور اسی دبستان کے خوشہ چینوں! ہر عصر اپنی وارداتیں اور حوالے اپنے ساتھ لاتا ہے، اور اسی عصر کے تنقیدی معیار ان ہی وارداتوں اور حوالوں سے جنم لیتے ہیں۔ تمہارا شعری اور تنقیدی ذوق اس لئے انحطاط پر ہے کہ تم نے اپنے اوپر نئے تجربات اور واردات کا در بند کر کے اپنے جذباتی ردِّ عمل کو مخصوص کیفیات اور اسالیب کا پابند کر لیا ہے، اسی لئے نئی شاعری تمہارے لئے ایک معمہ اور انتشار کا مجموعہ ہے۔ تمہارے ادبی معیار اور اسلوبِ تنقید سے نئی شاعری کی کہنہ تک رسائی حاصل نہیں کی جا سکتی۔

آج کا شاعر اور کل کا نقاد دو مختلف دنیاؤں کے باشندے ہیں۔ آج کا شاعر آج کے مرکب نظامِ زیست میں اپنی شعری واردات کو انسانی واردات کے طور پر پیش کر دیتا ہے۔ اس کے حوالوں کا نظام بھی اسی دنیا اور انسانی تاریخ سے تعمیر شدہ ہے اور ہر لمحے اس کی تعمیر کا عمل جاری ہے۔ اس کی واردات صرف حسیاتی یا جذباتی نہیں اس میں عقل بھی برابر کی شریک ہے۔ اس کے نزدیک حقائق، اشیا اور موجودات اپنی اپنی ماہیت کو سمجھنے اور اردگرد کے سیاق و سباق کو سمجھنے کے حوالے ہیں۔ وہ اپنی واردات کو وسیع تناظر میں پیش کر کے حیاتِ انسانی کی معنویت کا جویا ہے۔ اس کے یہاں انسان ایک تجرید نہیں بلکہ معاشرتی نظاموں میں پابند ایک زندہ حقیقت ہے۔ موجودہ صنعتی دور کے نظام نے اس کی شخصیت کو مرکب سے مرکب تر بنا دیا ہے۔ اس کے گرد و نواح میں حقائق کی دریافت کا جو سلسلہ ہے اس کو وہ قبول کر کے انسانی تاریخ کے ایک مخصوص موڑ کی تعمیر کر رہا ہے۔ اس کی دریافت اور امتزاج کا میدان خارج کے موجود حقائق اور باطن میں تغیر پذیر کیفیات ہیں۔ اس کے تجربے کے منطقے ہر لمحے بدلتے رہتے ہیں۔ اس نے اپنی باطنی واردات اور خارجی حقائق میں استعارے کی مدد سے علاقہ قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کا تخلیقی عمل دراصل استعارے کی تعمیر ہے۔ نئی شاعری کی وفاداری کسی سیاسی نظام کے بجائے انسانی واردات سے ہے جو نظاموں میں پابند رہ کر بھی آزاد رہتی ہیں۔

نئی شاعری کا معنوی اور اظہار کا پیرایہ استعارے کی تعمیر سے صورت اختیار کرتا ہے۔ جس کے نتیجے کے طور پر نئی شاعری میں ادراک اور امتزاج کا میتھڈ اور لسانی پیرائے کی تعمیر کا سلیقہ گزشتہ نسل کی شاعری سے مختلف ہے۔

الفاظ اور تراکیب معانی کا جامہ پہننے کے بجائے علامتوں اور استعاروں کا پیکر اختیار کر لیتے ہیں۔ نیا شاعر ان کی ترتیب و تدوین سے اظہار کا پیرایہ تیار کر رہا ہے۔ استعارے کی تحیر کی بدولت نئی شاعری میں الفاظ اور واردات ایک سے زیادہ سطحوں کی مالک بن جاتی ہے۔ شاعر کے تجربات الفاظ میں پابند ہوتے ہوئے بھی ان سے باہر نکل جاتے ہیں۔ نئی شاعری کے ابہام میں غالباً استعارے کا استعمال ہی کل کے نقاد کے لئے دقت کا باعث بنا ہوا ہے۔ نیا شاعر جس انداز سے تجربات کو محسوس کر کے نئی محسوساتی سطح خلق کر رہا ہے۔ وہ کل کے نقاد کے لئے ایک اچنبھہ ہے۔ کیونکہ وہ دوسری دنیا کا باشندہ ہے۔ اسکا ذہن ابھی تک اپنے گزشتہ عہد کے اسالیب اور مضامین میں الجھا ہوا ہے اسے جب نئی تخلیقات میں اپنے عہد کی بازگشت سنائی نہیں دیتی تو وہ طعن و تشنیع پر اتر آتا ہے اس کے زمانے کے تنقیدی معیار کچھ اس قسم کے ہیں:

شعر وہ ہے جو آسان، سادہ، اور زود فہم ہو، شعر کے لئے جذباتی اور عشقیہ محاورہ ضروری ہے۔ شعر میں معانی کی سطح دوہری نہیں ہونی چاہیئے شاعر کو آسان زبان استعمال کرنی چاہیئے اور مروجہ لسانی ترتیب سے انحراف نہیں کرنا چاہیئے۔ شعر میں تجرید کا عنصر ضروری نہیں ہے۔ اور ہر شاعر کو تخلیق کے وقت یہ دیکھنا چاہیئے کہ وہ اپنے اسلوب شعر میں روایت کا ساتھ دے رہا ہے یا نہیں: یہ معیار پچھلی نسل کے شاعر اور نقاد کو مبارک! انہیں خبر نہیں کہ شعر کا باطن اور خارج دونوں بدل چکے ہیں اور اس احساس تغیر سے ہی نئے معیار مرتب ہو رہے ہیں۔ لیکن مسمی قیوم نظر اور ان کے ہمنشینوں کو کوئی کب تک سمجھائے کہ دو اور دو چار

کی شاعری کا زمانہ ختم ہو چکا ہے۔ ہمارے جذباتی زاویے آج بدل گئے ہیں اور نیا شاعر اپنی صورتِ حال سے دوہری طرح الجھا ہوا ہے۔ اس کی منزل پچھلی نسل کے شاعر کی نسبت زیادہ کٹھن ہے۔ اس کا فریضہ صرف زندگی کی عکاسی نہیں بلکہ زندگی میں نئے ابھرتے ہوئے زاویوں کو محسوس کر کے نئی واردات مرتب کرنا ہے۔ اسے غزل کے محاورے سے نجات حاصل کر کے اپنے تجربات کو ایک نئے لسانی پیرائے میں پیش کرنا ہے کیونکہ اس کی ذہنی اور جذباتی صورت حال گذشتہ نسل سے مختلف ہے۔ وہ مروجہ جذباتی اور لسانی پیرائے کی شکست و ریخت ایک اندرونی دباؤ کے زیرِ اثر کر رہا ہے۔ یہ انتشار نہیں اپنے تجربے اور واردات کی تعمیر کا ایسا قرینہ ہے۔ جو پہلے سے معین حقیقتوں اور اسالیب کو قبول نہیں کرتا۔ نیا شاعر اپنے شعری وسائل کو آخری حد تک استعمال کرنا چاہتا ہے۔ کوتاہ بین نگاہ کو اس کی تخلیقات میں جو ظاہری ابہام نظر آتا ہے وہ مغربی شعری تحریکوں کو جبری طور پر اردو میں رائج کرنے کا نتیجہ نہیں بلکہ ایک نیا شعری دستور العمل مرتب کرنے کی کوشش ہے۔ یہ ضرورت اس لئے پیش آ رہی ہے کہ اشیا اور حقائق کے ایک سے زیادہ روپ بنتے جا رہے ہیں۔ پچھلی نسل کو اچھے استعارہ، اور علامت وغیرہ کے استعمال کی اس لئے زیادہ ضرورت پیش نہیں آئی کہ اس نے اپنی صورتِ حال کو جس طرح دریافت کیا اس میں حقائق اور موجودات کا ایک ہی معنوی رُخ تھا۔ اس کی واردات کا میدان روایت کے خوف سے متعین اور محدود تھا۔ اور اس نے اپنی ذمہ داری کو مثبت طریقے سے قبول کرنے کے بجائے

فرار کی راہ اختیار کی ہوئی تھی۔ منظر پرستی، عشقیہ گیت، سراپے، طوائف سے محبت اور احساس کمتری کا بڑھتا ہوا احساس اس کا اپنے آپ اور اپنے ماحول سے بچنے کا ایک ذریعہ تھا۔ اس کی سوچ منفی تھی اس نے اپنے اندر انتشار کو پایا لیکن اس کے روبرو نہ ہو سکا۔ نیا شاعر بھی اپنے اندر انتشار کو محسوس کرتا ہے۔ لیکن وہ کل کے شاعر کے برعکس اپنے انتشار کو Romanticise کرنے کی بجائے اپنے کو مجتمع کرنے کی کوشش میں مصروف ہے۔ سرگودھے کے ایک حاشیہ بردار انور سدید کا یہ ارشاد کہ نئی شاعری ایک منفی رجحان ہے۔ پچھلی نسل کے برخود غلط ہونے اور احساس نمائش کی دلیل ہے۔ اسی طرح مسمی قیوم نظر کا فرمان کہ نئی شاعری میں آمد کے بجائے آورد ہے محض ہرزہ سرائی ہے۔ اے پیر و فیسر! نئے شاعر کے لئے آمد اور آورد کے امتیازات ختم ہو چکے ہیں۔ اس کے یہاں آمد ایک ڈھکوسلا ہے۔ اس کی شاعری شعور کی پیداوار ہے۔ وہ معاشرے کا ایک ذمہ دار رکن ہے اور اپنے اردگرد سائنسی دنیا میں حیرت انگیز تغیرات کو محسوس کر رہا ہے۔ اس کا شعور ہمعصر حالات اور واقعات کا احساس رکھتا ہے۔ ہمارے یہاں بھی ذات کا انتشار، ذاتی اور ازلی تنہائی۔ احساس مرگ اور کائناتی تماشے میں انسانی بے بضاعتی کی واردات جنم لے رہی ہیں۔ لیکن اس کی دریافت کا مسئلہ اُدبی ذوق کی تربیت کا مرہون منت ہے۔ شاعر کے لئے جذبات اور واردات کھیلوں کی دوکانوں پر نہیں بکتے بلکہ ان کے لئے دریافت کی ضرورت ہے۔ جدید سے نئی شاعری کا سفر ہماری ادب اور شعری آب و ہوا کی مختلف تبدیلیوں کو ظاہر کرتا ہے۔ کہ پچھلے چند سالوں میں ہماری جذباتی اور

ذہنی صورتِ حال کس طرح بدل گئی ہے۔ اگر یہ تغیر وجود میں نہ آتا اور اسکا احساس نے تخلیقی شعور کو نہ جگاتا تو پھر آج کا شعر بھی مروجہ اسلوبِ شعر کو اختیار کرتا۔ اس تبدیلی کی شناخت اور دریافت کے لئے ذہنی بلوغت اور غیر جانبداری کی ضرورت ہے پچھلی نسل کے نقاد اور شاعر جس شعری محاورہ کے تسلسل کے لئے کوشش کر رہا ہے۔ اس کی تکرار ممکن نہیں۔ تکرار سٹیگنشن کی نشانی ہے۔ اور جب ادب میں ایسی صورتِ حال پیدا ہو جائے تو ذہن غیر منطقی رویے اختیار کرتا ہے۔

سٹیگنشن روایت کے انحطاط کا پیش خیمہ ہوتی ہے۔ روایت مسلسل عمل ہے اور اس سے یہ مراد نہیں کہ تخلیقی فنکار کلاسیکی شعراء اور ماقبل کے شعراء کے اسالیب کا اعادہ کرتا رہا ہے۔ پروفیسر صاحبان کا یہ اعتراض کہ نئی شاعری 'روایت سے منقطع ہے۔ محض حقائق کو مبہم بنانے کی کوشش ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ ان کے لئے روایت بندھے ٹکے معیار ہیں۔ ان کے برعکس نئے شاعر کے لئے روایت ایک حرکی عمل ہے اور جب اس کا عمل ایک مقام پر رک جاتا ہے تو وہ زندہ روایت نہیں رہتی۔ روایت کا حرکی عمل تمدنی سانچے کے اندرونی دباؤ کی بدولت جاری رہتا ہے۔ نیا شاعر اردو شعری روایت کو اپنا ادبی اور ثقافتی سرمایہ سمجھ کر اس میں اپنی واردات کے اعلان سے نئے جذباتی اور ذہنی زاویے خلق کر رہا ہے۔ یہ مغرب کی تقلید نہیں بلکہ آپ کے ادبی ذوق کی تنگنائے کو کشادہ کر رہا ہے۔ اگر آپ اس کی قدر و قیمت دریافت کرنے سے عاجز ہیں تو اسے مغرب کی تقلید کہکر بحث سے گریز نہ کیجئے۔ ویسے مغرب کی تقلید (استفادہ) کرنے میں کون سی لعنت ہے۔ آخر ہم عربی' فارسی' ہندی' پنجابی وغیرہ سے بھی اثر قبول کرتے رہے ہیں۔ آپ مغرب کی مادی ایجادات کو جزوِ زندگی بنا چکے ہیں۔ اگر وہاں کا علم و ادب ذہن میں کشادگی اور خود اعتمادی پیدا

کر دے تو اسے قبول لینے میں جھجکنا نہیں چاہیئے۔"

نئی شاعری سے اختلاف کا ہر ایک کو حق ہے لیکن تنقید میں یہ حق بغیر دلائل اور اصولوں کے حاصل نہیں کیا جا سکتا، تنقید کو چند تعصبات اور پہلے سے معیّن مفروضوں کا انبار سمجھنا تنقید نہیں ادبی عناد ہے کل کے نقاد اور متذکرہ بالا پروفیسران بھی اسی عارضے کا شکار ہیں۔

اشیاء حقائق اور تجربات کی معنویت ان سے دور رہ کر نہیں پائی جا سکتی نئی شاعری کی ماہیت اور نوعیت کو گندی گالی دے کر نہیں سمجھا جا سکتا۔ تحمل، ضبط اور روشن خیالی کی ضرورت ہے۔ کل کے نقاد کے پیش نظر اگر ادبی دیانت کے چند اصول ہیں تو نئی شاعری کے افہام کے لئے جذباتی وابستگی کی ضرورت ہے لیکن یہ وابستگی تب ہی ممکن ہے۔ اگر عصر حاضر کے اندر پیچ و پیچ معانی کے سلسلے دریافت کیے جائیں پبلشروں کے دفتروں اور ذاتی محافل میں ڈھکے چھپے طریقے سے کون گالی نہیں دے سکتا۔ گالی دینا کوئی فن نہیں، تنقید کی ذمہ داری قبول کیجئے۔ یہ در کھلا ہے۔

شمیم احمد

# ادیب اور اس کی ذمہ داری

جب کبھی میں نے ادیب کی ذمہ داری پر گراں قدر مقالے اور تحریریں پڑھی ہیں ہمیشہ مجھے یہ احساس ہوا کہ اس مسئلہ پر لکھنے والے کی نظر میں ادیب انسان تو انسان آدمی بھی نہیں ہے بلکہ صرف ایک بندر یا گوریلا ہے جس کو اس کی ذمہ داری کا احساس دلائے بغیر تہذیب و تمدن کا کوئی مسئلہ حل نہیں ہو سکتا، کم از کم ان تحریروں سے اتنا تو واضح طور پر معلوم ہوتا ہے کہ ادیب ایک غیر تربیت یافتہ اور نیم وحشی مخلوق ہے جس کو زندگی، معاشرت اور تخلیقی عوامل کے اسرار و رموز بتانے ضروری ہیں۔ دوسرا احساس ایک "مضحکہ خیز" سوال پیدا کرتا ہے اور وہ ہے ادیب کی ذمہ داری! یعنی چہ؟! معاف کیجئے گا ادیب اور ذمہ داری دو متضاد چیزیں ہیں۔ اس لئے نہیں کہ معاشرے کی نظر میں ادیب اور شاعر کا تصور ہمیشہ بھک منگے کا تصور رہا ہے بلکہ اس لئے کہ ذمہ داری والا رویہ صرف ایک مقصد اور منزل کی طرف لے جاتا ہے اور وہ یہ ہے کہ ادیب اپنے خیالات اور قوت تحریر سے کیا "فائدہ" اٹھا سکتا ہے؟ ادیب کے پاس کار، کوٹھی یا مکان موجود ہے یا نہیں؟ اس کو معاشرے میں وہ مقام حاصل ہے یا نہیں؟ جو ایک

سرمایہ دار افسر یا لیڈر کو حاصل ہے۔ ادیب سیاسی موضوعات پر بول سکتا ہے یا نہیں یا کسی حکمران طبقہ سے لین دین کر سکتا ہے یا نہیں؟ ادیب کسی معاشرہ کا مفید ترین عنصر کیسے بنایا جا سکتا ہے؟ اور سب سے اہم یہ کہ ادیب مختلف طبقوں کے بدلتے ہوئے رجحانات اور مفادات کو کیسے قابلِ قبول بنا سکتا ہے؟ گویا ذمہ داری دراصل الطاف گوہر یا جمیل الدین عالی کا نام ہے خواہ وہ ادب کی کھکھیڑ پالتے ہوں یا نہ پالتے ہوں اور ایمان کی بات یہ ہے کہ نری خالی خولی تخلیق سے تو الطاف گوہر یا جمیل الدین عالی کا مقام بہت افضل اور برتر ہے۔ میری بدنصیبی دیکھئے کہ میں پہلے ہی لفظ کو آج تک صحیح نہ سمجھ پایا ہوں ذمہ داری تو خیر بہت بڑا مقام ہے۔ میرا مطلب ہے کہ ادیب کس مخلوق کا نام ہے یہ بات ہی میری سمجھ میں نہیں آتی اور جب آپ ادیب کی ذمہ داری کی بات کرتے ہیں تو میرا ذہن بالکل ہی ٹھپ ہو جاتا ہے۔ اگر آپ یہ کہئے کہ آدمی یا انسان کی ذمہ داری تو پھر بھی مفہوم اتنا غلط ملط نہ ہوتا۔ لیکن ادیب کیوں؟ اور اگر ادیب اصل موضوع ہے تو یہ صفت اس کے مفہوم کی تابع ہو جاتی ہے۔ یعنی ادیب لکھنے والا یا تخلیق کرنے والا جس کے سیدھے معنی یہ ہیں کہ یہ ایک زائد صفت ہے۔ جو اس بات کی دلالت کرتی ہے کہ بہ حیثیت انسان اور آدمی تو آپ اسکو معاشرے کا عام انسان آدمی تسلیم کرتے ہیں مگر وہ ایک معنیٰ میں عام انسان اور آدمی سے الگ ہے۔ منفرد ہے۔ علیحدہ ہے اور مختلف ہے اور وہ ہے اس کی ادیب کی حیثیت (یہاں انسان اور آدمی کی اصطلاحیں میں اس کے فلسفیانہ مفہوم میں استعمال نہیں کر رہا ہوں بلکہ عام سطح پر افہام و تفہیم

کے لئے اس کا ایک ساتھ ذکر کیا جا رہا ہے) میری مراد یہ ہے کہ یہ بات ادیب کے لفظ کے ساتھ طے ہو جاتی ہے کہ آپ نے اس کو عام انسانی سطح پر ایک آدمی کی تمام ذمہ داریوں، ضرورتوں اور آرزوؤں کا مشترک اور فطری وجود تسلیم کر لیا ہے لیکن اس کی ایک زائد صفت کی وجہ سے اس کو معاشرے کے عام انسانوں میں بھی شمار نہیں کیا جا رہا ہے۔ گویا یہی صفت اس کی امتیازی حیثیت کی دلالت کرتی ہے۔ ادیب کو اس کی صفت کی بنا پر عام آدمی پر کوئی ترجیح یا فوقیت حاصل ہے یا نہیں؟ اس کا فیصلہ اگر آپ چاہیں گے تو بعد میں کر لیا جائے گا۔ فی الوقت ادیب سے مراد وہ انسانی ہیولیٰ ہے جو معاشرے کا ایک عام فرد ہوتے ہوئے بھی اپنا مخصوص امتیازی وصف رکھتا ہے۔ جس میں معاشرہ شامل نہیں ہے اور اسی امتیاز کی وجہ سے آپ اس کو ایک مخصوص اصطلاح سے پہچانتے ہیں (جس پر یقیناً معاشرے کے عام قوانین اور تصوّرات کا ... اطلاق نہیں کیا جا سکتا) اگر میں نے اب تک اس مفہوم کو متعین کرنے میں کوئی بد دیانتی کی ہے تو آپ کو میرے اس سوال کا جواب دینا ہوگا کہ پھر ادیب کے لئے اُن ذمہ داریوں کے بن چھلّے کیوں لگائے جاتے ہیں اور اُن سے وہ توقعات کیوں باندھی جاتی ہیں جو معاشرے کی عام انسانی توقعات اور خواہشات ہیں؟ اور کیسے اُن کی حبّ الوطنی، ان کی ذمہ داری، ریاست سے اُن کی وفاداری کے مسائل زیر بحث لائے جاتے ہیں اور اس سے بھی آگے بڑھ کر معاشرت سدھار دیہات سدھار رفاہی کاموں اور قومی افادیت کے تقاضے کئے جاتے ہیں اور

توقعات وابستہ کی جاتی ہیں؟ کیا ادیب اس معاشرے کے لئے ایک فرد کی طرح اُن ذمہ داریوں کو پہلے ہی پورا نہیں کر رہا ہے جو اُس پر بحیثیت ایک آدمی اور انسان عائد ہیں؟ اور ادیب کے تجربے کے عین مطابق کیا وہ فطری طور پر ان تقاضوں سے بے بہرہ ہو سکتا ہے جو ایک عام آدمی کے تقاضے ہیں لیکن عام آدمی پر تو کسی قسم کے ٹھیکیداروں کو کوئی شک اور شبہ پیدا نہیں ہوتا پھر آخر یہ ساری مہربانیاں اور عنایات ادب کی جانِ حزیں پر کیوں ہیں۔ اگر ادیب لازمی طور پر عام انسانی خواہشات کا حامل نہیں ہے تو پھر وہ ایک نئی مخلوق ہو گا۔ آدم کی اولاد نہیں اور اگر وہ عام انسانی خواہشات کو نظر انداز کر رہا ہو گا تو وہ اس کی خود اختیاری چیز ہو گی۔ کوئی جبر نہیں اور جب وہ خود اختیاری چیز ہے تو پھر اس کے ساتھ ہمدردی اور ترحّم کا سلوک کیوں؟ اس کے سیدھے معنی یہ ہیں کہ آپ اس کو چند اغراض کے ساتھ وابستہ کرنا ضروری سمجھتے ہیں۔ اس کے معنی یہ بھی ہیں کہ اس میں یقیناً کوئی ایسی صفت موجود ہے جس کی بنا پر آپ اس کے ساتھ عام انسانی سلوک روا نہیں رکھتے اور وہ یقیناً کوئی ایسی صفت ہے جس سے آپ خائف بھی ہیں اور اس کے ضرورت مند بھی۔ یہیں ادیب کی ذمہ داری کا نعرہ لگانے والوں کا کردار اور نیت مشکوک ہو جاتی ہے۔ جو اس کو رنگا رنگ دانہ اور دام دکھا کر اپنے مقاصد کے حصول کا ذریعہ بنانا چاہتے ہیں۔ ہو سکتا ہے دنیا کی تاریخ میں ادیبوں کا مصرف اب تک یہی رہا ہو۔ میں اس پر اعتراض کرنے والا کون؟ لیکن بس اتنا ضرور چاہوں گا کہ ادیب کو اس سودے بازی اور استحصال کا پتہ ضرور چلنا چاہیئے

اور اس کے بعد کی منزلیں اور سودے بازی خود اختیاری ہونی چاہیئے نہ کہ محض خالی خولی نعرے بازی۔ اگر ادیب نے خود کو اسی طرح خوش فہمی، دھوکے، خود ستائی اور اندھیرے میں رکھا تو پھر وہ روس والے معاشرے کی طرف قدم بڑھائے گا۔ آزادی اور بلند تر انسانی معاشرے کی طرف نہیں۔

اب اس تصویر کا دوسرا رخ بھی دیکھتے چلیئے کہ اگر پاکستانی معاشرے میں ادیبوں کا طبقہ خود مندرجہ بالا "ذمہ دار طبقہ" کا ہمنوا ہے اور اس کو یہ احساس ہے کہ اس کو معاشرے میں وہ مقام حاصل نہیں ہے جو ہونا چاہیئے۔ اور یہ احساس اس کو بہ حیثیت آدمی نہیں بلکہ بہ حیثیت ادیب کے ہو رہا ہے تو اس کے صاف اور واضح معنی یہ ہیں کہ وہ اپنا "ادیب والا" فرض ادا نہیں کر رہا ہے۔ اس کے معنی یہ بھی نہیں ہیں کہ ادیب کو بہر صورت بھوکا ننگا رہنا چاہیئے لیکن خواہ وہ محل میں ہو یا فٹ پاتھ پر اس کو ایک فطری صفت کا مدعی ہونے کی بنا پر مراعات کا حق کیسے دیا جا سکتا ہے۔ جب کہ وہ عام آدمی کی سطح پر وہ تمام حقوق حاصل کر سکتا ہے۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ وہ اس زائد صفت کی معنویت سے ناآشنا ہے اور استحصال کرنے والے بھی اس کے بنیادی حقوق اور ادیب کی انفرادی حیثیت کے درمیان کوئی فرق نہیں کرتے۔ اور شاید یہی اصل حقیقت ہے کیونکہ پاکستان میں ادب کی تنزلی کا باعث یہی ہے کہ ادیب کو ادب سے زیادہ اپنی عام انسانی خواہشات کی سیرابی کا غم زیادہ ستا رہا ہے۔ یعنی وہ اپنے اصل کام سے بے خبر ہے۔ ہو سکتا ہے آج کل کے ادیب کی اجتماعی خواہشات یہی ہوں اور آپ مجھ پر خود انارکی کا الزام لگا دیں۔

مگر اس کا فیصلہ بہر حال اسی جگہ ہونا ہے ادیب کے معنی کیا قلم کے مزدور کے ہیں؟ اگر ادب ایک پیشہ ہے۔ ایک اکتسابی فن ہے تو مجھے یقیناً پھر ایک لفظ آگے نہیں لکھنا ہے۔ لیکن اگر وہ مزدور، کسان، میکانک، معمار، بڑھئی، لوہار اور چمار کی طرح ایک پیشہ در طبقہ نہیں ہے اور اس بنا پر نہیں ہے کہ ادب کوئی اکتسابی اور مفید ذریعہ نہیں ہے بلکہ فطرت نے اس کے لئے ایک آزار پیدا کر دیا ہے۔ (خیال رہے آزار کو اوزار نہ پڑھ لیجئے گا) یعنی اس کی وہی انفرادیت ہے جو پرندوں میں مور کو مور بناتی ہے اور درندوں میں شیر کو شیر تو پھر اس بنا پر وجہ افتخار اور وجہ استحصال دونوں مشکوک ہو جاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ افتخار اور استحصال لازم و ملزوم ہے۔ روس میں ادیبوں کو معاشرے میں سب سے اونچا مقام دیا گیا ہے اور اعلیٰ ترین طبقہ میں شمار کیا گیا ہے (جیسے ہندوؤں میں برہمن کو شمار کیا جاتا رہا ہے) لیکن ایک قابلِ فخر عظمت کے عوض جس چیز کا استحصال مقصود ہے وہ آپ کے سامنے ہے۔ قصہ مختصر اگر آج کا ادیب معاشرے کا ایک طبقہ ہے اور ایک پیشہ سے منسلک ہے تو پھر اس کی مزدوری دینا معاشرے کا فرض ہے اور ادیب کو لین دین اور سودے بازی کا پورا حق حاصل ہے مگر آفت ہے کہ یہ غریب مخلوق ایک طرف خود کو مزدور کہنے سے بھی شرماتی ہے اور دوسری طرف اس کو یہ غم بھی ستاتا ہے کہ اسے معاشرے میں کوئی حیثیت حاصل نہیں ہے۔ حالانکہ وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ جس وقت آپ نے ادیب کی حیثیت میں اپنی معاشرتی حیثیت کا ماتم شروع کیا اسی جگہ سے آپکی مزدوری شروع ہو جاتی ہے اور

آگے اس جوہر کی قیمت آنکی جانے لگتی ہے۔ ہمارے یہاں ایک ادیبوں کا گروہ ایسا بھی ہے جو اس بات پر آہ و بکا کرتا رہتا ہے کہ ہیمنگوے ایک ناول سے لاکھوں ڈالر کما لیتا تھا اور دو تین سال خوب مزے کرتا تھا ۔۔ نے غم دوراں نے غم کا لا اور پھر کسی خوبصورت مقام پر کسی خوبصورت سیرگاہ کے کسی ہوٹل میں بیٹھ کر ایک ناول لکھ لاتا تھا اور پھر لاکھوں ڈالر کی یافت۔ آپ دیکھ رہے ہیں اس شکوے میں صرف اس بات کا غم ستا رہا ہے کہ ہمیں ہماری مزدوری نہیں ملتی جو ہیمنگوے کو ملتی تھی۔ حالانکہ اس میں ایک معاشرتی سقم کا فرق ہے کہ ہمارے یہاں تعلیم کا ہی وہ تناسب نہیں ہے جو ہمارے ادیب کو ہیمنگوے نہ سہی تو کم از کم سارتر جیسی مالی حیثیت تو ضرور دلا سکتا تھا۔ خیر یہ تو ایک جملہ معترضہ تھا لیکن عرض یہ ہے کہ کیا آپ ادب کو بکاؤ مال سمجھتے ہیں؟ اور کیا، ادیب کی حیثیت ایک پیشہ ور طبقہ کی حیثیت شمار کی جا سکتی ہے؟ اگر نہیں؛ یعنی اگر آپ یہ سمجھتے ہیں کہ ادب ایک اکتسابی چیز نہیں ہے بلکہ ایک ایسا جوہر ہے جو فطری طور پر کسی معاشرے کے چند افراد میں نمو کرتا ہے تو پھر وائے ویلا اور ہائے ہائے کار کی وجہ سمجھ میں نہیں آتی۔ اس پورے تجزیے سے میرا مقصد صرف یہ دیکھنا تھا کہ ادیب کی حیثیت ہمارے یہاں کیا متعین کی جا رہی ہے اور ادیب خود کون کون سی خواہشات کا شکار ہے۔ لیکن اصل سوال کا جواب اب بھی باقی ہے کہ ادب کس چڑیا کا نام ہے؟ ادب کی تعریف سے مجھے کوئی دلچسپی نہیں کیونکہ ادب جس قوت کا نام ہے اس کو مخصوص اصطلاحوں، ... تعریفوں اور لاحقوں سے آپ سمجھ سکتے ہوں تو سمجھ لیں مگر میرے نزدیک وہ

خالص انفرادی مسئلہ ہے اور اتنا انفرادی کہ اس پر کوئی مشترک تعریف صادق نہیں آسکتی۔ ایک ادیب کا وجود پورے معاشرے اور کائنات میں ایک نیا سوال ہوا کرتا ہے جس کا جواب صرف وہی دے سکتا ہے اور وہ کیا دے سکتا ہے اسکی تحریر خود ایک جواب ہوتی ہے جس میں کوئی چیز نہ شریک ہو سکتی ہے اور نہ گھٹائی بڑھائی جا سکتی ہے۔ ادیب خود اپنے معاشرے کا ایک جیتا جاگتا وجود ہوتا ہے اور اس کی خواہشات، جبلتیں، اس کی آرزوئیں، اس کی کمزوریاں اور شہزوریاں وہی ہوتی ہیں جو معاشرے کے کسی فرد کی بھی ہو سکتی ہیں۔ لہٰذا وہ کسی معاشرے کے ایک عام انسان سے اپنے وجود کی معنویت میں ذرہ برابر مختلف نہیں ہوتا۔ البتہ اس میں ایک جوہر زائد ہوتا ہے کہ وہ چیزوں کو "واقعات کو" اجتماعی محسوسات اور خواہشات کو معاشرتی طرزِ احساس کو اور روحِ عصر کو اپنے جوہر کی آنکھ سے دیکھتا ہے اور اس کے لئے کوئی تجربہ یا لمحہ عمومی زندگی کا ایک عام واقعہ ہوتا ہی ہے مگر وہ اس کو اجتماعی روح سے ہم آہنگ کرکے انفرادی طور پر بھی دوبارہ قبول کرتا ہے اور یہی انفرادی جوہر اس کی تخلیقات کی ادبی قدر کی تخلیق کرتا ہے۔ یہی اس کا وہ وصف ہے جس میں کوئی شریک نہیں ہوتا، وہ واقعہ، لمحہ یا واردات انسان کی اجتماعی زندگی میں جب تک تواتر و تسلسل کے ساتھ آتا رہے گا ادیب کا انفرادی جوہر اس کو ہمیشہ زندہ تر و تازہ رکھنے میں مدد دے گا۔ ادیب اور ادب ہمیشہ ایک سوال ہوا کرتا ہے جس کا جواب تخلیقی جوہر خود ہی دیتا ہے جس میں میں اور آپ کہیں شرکت نہیں کرتے۔

اب ایک آخری بات۔ ادیب کسی ذمہ داری کا نہ اہل ہوتا ہے اور

نہ اس پر کوئی ذمہ داری عائد ہوتی ہے۔ یہ ساری چیزیں اس کسی کے معاشرے کے فرد ہونے پر ہی ختم ہو جاتی ہے۔ اس کے بعد یا تو ادیب ہوگا ورنہ نہیں ہوگا۔ اس کے علاوہ کوئی امتیاز اور پیمانہ اس کے لئے نہ بنایا جاسکتا ہے اور نہ آج تک بنایا گیا ہے۔

اب اگر آپ کو اس کی ذمہ داری کا اتنا غم ستارہا ہے کہ وہ اسکا جواب ضرور دے تو ادیب کی ذمہ داری صرف اتنی ہوتی ہے کہ بہ حیثیت ادیب وہ اپنے پورے معاشرے سے یہ کہہ سکے کہ "دھوپ چھوڑ کر کھڑا ہو۔"

ابنِ حسین

# ٹین کی چادر اور ہیرا،

ایک دانش ور کے لئے اپنی فکر و نظر کو ہمیشہ چوکنا رکھنا نہایت ضروری ہے۔ سوال غلطیوں کے ارتکاب کا نہیں کیونکہ غلطیوں سے تو کوئی انسان بچ نہیں سکتا۔ سوال اس ذہنیت سے محفوظ رہنے کا ہے جو ایک بے باک صداقت پسند اور پُر خلوص انسان کی آنکھوں پر تعصب، راست روشی اور (Selfrighteousness) کے وہ پردے ڈال دیتی ہے کہ آدمی حقیقت کا چہرہ دیکھ ہی نہیں سکتا اور اگر دیکھتا بھی ہے تو اس کے جھٹلانے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ ذہنیت آدمی میں کج فکری اور مذہبی جنون پیدا کرتی ہے۔ عام آدمی جب اس ذہنیت کا شکار ہوتا ہے تو وہ قتل و غارت گری سے بھی باز نہیں رہتا۔ لیکن یہ ذہنیت جب فنکار میں پیدا ہوتی ہے تو یہ انسانی زندگی کا سب سے المناک واقعہ ہوتا ہے کیونکہ فن کار انسان کی ذہنی، جذباتی، روحانی اور تہذیبی قدروں کا اعلیٰ ترین نمائندہ ہوتا ہے۔

یہ ضروری نہیں کہ یہ ذہنیت منفی رجحانات سے ہی پیدا ہو۔ انسان

دوستی کی مثبت قدروں سے بھی یہ ذہنیت پیدا ہو سکتی ہے جس کا کھلا ہوا ثبوت ہندوستان کی ترقی پسند تحریک ہے۔ نفرت چاہے نسل سے ہو، رنگ سے ہو، طبقہ سے ہو، ایک مخصوص تہذیب زبان یا مذہب سے ہو، اپنی انتہائی شکل میں اسی ذہنیت کی تخلیق کرتی ہے۔ اس ذہنیت کا آدمی کبھی سمجھ ہی نہیں سکتا کہ وہ بھی غلط ہو سکتا ہے، غلط سوچ سکتا ہے اور حقیقت کی غلط تاویل کر سکتا ہے۔ حقیقت کے معروضی اور غیر جذباتی طریقہ پر عقل و فکر کی مدد سے تنقید و تجزیہ اس کے بس کی بات نہیں رہتی نہ تو وہ اپنے مخالف کی بات سمجھ سکتا ہے نہ اپنی مخالفت برداشت کر سکتا ہے۔ اسے اپنی اصابت رائے کا اتنا یقین ہوتا ہے کہ دنیا کی بڑی سے بڑی طاقت اسے متزلزل نہیں کر سکتی۔ سماج اور زندگی کی گتھیاں.. انسان حقائق کی روشنی میں اپنی فکر اور عقل سے سلجھاتا ہے۔ لیکن جب عقل اور فکر جذبات کے تابع بن جائیں تو پورا مسئلہ جذباتی بن جاتا ہے اور جذباتی مسائل کی عقدہ کشائی انگشت فکر سے ممکن نہیں۔ آپ ترقی پسند تحریک کا مطالعہ کیجئے اس کی جذباتیت، خود رائی، ہٹ دھرمی، انتہا پسندی، اور شور و غوغا ایک اجتماعی ہسٹریا کی یاد دلاتا ہے۔ جرمنی کے فاشسٹ، روس کے کمیونسٹ اور چین کے لال قمیص والے اسی ہسٹیریا کے شکار رہے ہیں۔ آپ دیکھیں گے کہ یہ لوگ ہر قسم کے اشارے سے محفوظ ہوتے ہیں۔ ہندوستان کے ترقی پسندوں کو دیکھئے جب تمام یورپ روسی کمیونزم سے فریب شکستہ ہو رہا تھا اور کوئسلر اور ژید اور سارتر اور کامیو بیو رو کریسی، جبر مطلق الذاتی احتساب

اور فنونِ لطیفہ کی جکڑ بندیوں کے خلاف آواز اٹھا رہے تھے تو بھی ترقی پسندوں
نے انھیں سنجیدگی اور خاموشی سے سننے کی کوشش نہیں کی۔ اس وقت بھی ترقی
پسند Literature of The geare yaed پڑھتے رہے اور
ڈاکٹر رام بلاس شرما اور ڈاکٹر علیم جیسے پیشہ ور نظریہ سازوں کی کاسہ
لیسی کرتے رہے۔ یہ وہ دور تھا جب تنقید میں ایلیٹ کا نظریۂ شعور دانشوروں
کے درمیان موضوعِ بحث بنا ہوا تھا۔ لیکن اردو کے کسی بھی پروفیسر نقاد
کے یہاں اس کا ذکر تک نہیں ملتا۔ انگلستان کے مارکسی نقادوں کی مجہول
کتابوں یا وہاں کی مکتبی تنقید کے حوالے ہیں لیکن ادب و شعر کے وہ تصورات
جو شعری نظریات میں انقلابی تبدیلیاں پیدا کر رہے تھے، ان کی پرچھائیں
تک اردو تنقید میں نظر نہیں آتی۔ ایک حسن عسکری تھا جو اپنے طور پر ان
رجحانات کو اردو والوں سے روشناس کراتا تھا اور گالیاں کھاتا ہے۔
ورنہ رام بلاس شرما، ڈاکٹر علیم، احتشام حسین، ممتاز حسین سب کے سب
پیداواری رشتے میں ایسے الجھے ہوئے تھے کہ یہ بھی بھول گئے تھے کہ ادب
کیسے پیدا ہوتا ہے۔ بمبئی کے تمام ترقی پسند حلقہ کو لیجئے۔ ان میں سے کسی
ایک نے بھی اس عہد کے اور آج کے دور کے ایک بھی اہم مغربی فنکار کا
دلچسپی، توجہ اور ایمان داری سے مطالعہ کیا ہو۔ ایسا بھی اردو کے قاری کو
محسوس نہیں ہوا۔ ممتاز حسین نے بودلیئر کو پڑھا۔ حسن عسکری کے جواب
میں مضمون لکھنے کی خاطر۔ مضمون لکھنے کی خاطر تو لوگ لینن اور اسٹالن
کی تمام جلدیں بھی چاٹ جاتے ہیں۔ بودلیئر اور فرانس کے دوسرے علامت
پسند شاعروں کے متعلق ترقی پسندوں کے رویہ کے آئینے سجاد ظہیر کا مضمون

"شعر محض" اور ممتاز حسین کا "انفعالی رومانیت" ہیں۔ ان مضامین کے
انگریزی ترجمے کی تو کوئی بات نہیں کرتا لیکن اگر بنگالی یا گجراتی میں بھی انکے
ترجمے ہو جائیں تو میرا خیال ہے کہ ان علاقوں کے دانشوروں میں یہ رجحان
تقویت پکڑ جائے کہ جس زبان میں ایسے لچر مضامین لکھے جاتے ہیں اسے
علاقائی اہمیت دینے کی بھی کیا ضرورت ہے۔ لیکن یہ مضامین ترقی پسندوں
کا صحیفہ تھے۔ ان سے وہ بودلیئر اور انحطاطیوں پر تبرّا پڑھنے کا کام
لیا کرتے تھے۔ یہ کوئی حیرت کی بات نہیں کہ بیرونی ممالک کے ادیبوں میں
وہ لوگ صرف پیبلو نرودا، ناظم حکمت، ارگوں اور مرزا ترسون زادہ کو ہی
پڑھا کرتے تھے۔ روس کے سمجھنے کے لئے جمہوری ممالک کے دانشوروں کا
مطالعہ نہایت ضروری تھا۔ لیکن جمہوری ممالک کے تمام دانشور یا تو انحطاط
پسند تھے، سامراجی تھے یا جنگ پرست تھے۔ ایسی فضا میں فریب شکنی کہاں
سے پیدا ہو۔ خروشچیف نے اسٹالن کے دور کے ظلم و استبداد کو بے پردہ
کیا تو ترقی پسند چونکے کہ یہ تو کفر از کعبہ برخیزد والا معاملہ ہے۔ اور اگر
وہ ایسا نہ کرتا تو شاید سردار جعفری اور دوسرے ترقی پسندوں کو آج بھی
چونکنے کی ضرورت محسوس نہ ہوتی۔ رسل سے لے کر کوسلر تک دنیا کے ہر
دانشور کی بات یا تو انھوں نے سنی نہیں یا سن کر نظر انداز کر دی۔ ورنہ
ایک باشعور اور بیدار ذہن کے لئے روسی آمریت کی حقیقت سے واقف
ہونے کے تمام سامان موجود تھے لیکن ترقی پسند اس زمانہ میں مذہب
کو افیون کہنے والے یہودی ساحر کے ہاتھ سے جام حشیش پئے ہوئے تھے
اور روسی الموت کے شیوخ کے ایک اشارے پر مینار بلند سے چھلانگ لگانے

کو تیار تھے لیکن لبرل دانشوروں کی رہبری میں صداقت کی سنگ لاخ زمین
پر چلنے کو رضامند نہیں تھے۔ آخر اسٹالن کے دور کی تاریخ اتنی پوشیدہ بھی
تو نہیں تھی کہ خروشچیف کے پہلے کسی کو اس کا علم نہ ہو۔ روسی ادیبوں کی دن
رات مالا جپنے والے راپ کی سرگرمیوں سے ناواقف تو نہیں تھے۔ سوال
یہ ہے کہ ایک طرف گورکی ہے اور دوسری طرف ایلیٹ، کہنے والا اشاعر ادب
اور آرٹ کی روسی احتساب پسندوں کے ہاتھوں جو درگت بن رہی تھی۔۔
اس سے ناواقف کیسے رہا؟ بیبل، پیلانک بلاک اور زمیاتن کو جس طرح
ستایا گیا۔ عوامی عدالت میں ان پر احتساب کیا گیا۔ انھیں جلاوطن کیا گیا
یا خودکشی پر مجبور کیا گیا یا ان کا سفاکانہ قتل کیا گیا۔ اس تاریخ سے روسی ادب
کا طالبعلم لاعلم کیسے رہ سکتا ہے؟ اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ ایک پرخلوص
اور ایماندار ادیب اپنے ہم مشرب وہم پیشہ وہم راز ادیب پر ایسے مظالم کو
کسی بھی بنیاد پر جائز اور حق بجانب کیسے ثابت کر سکتا ہے؟ لیکن ترقی پسندوں
کے رویے سے معلوم ہوتا تھا کہ وہ روس کے سرکاری نقطۂ نظر کو حق بجانب
ہی تصور کرتے تھے۔ ان کی سوچ کا اسلوب یہ تھا کہ اگر فن کار کمیونزم۔
عوامی مفاد اور فن کے اجتماعی نظریہ سے الگ ہو کر فن کی آزادی اور
خودمختاری کی بات کرتا ہے اور فنی تخلیق کو انفرادی عمل تصور کرتا ہے
اور ایسے افکار و تجربات کا اظہار کرتا ہے جو روسی عوام کی کمیونسٹ سماج
کے حصول کی جدوجہد میں رکاوٹیں پیدا کرتے ہیں تو وہ Formalist
ہے، انقلاب دشمن ہے، انحطاط پسند ہے اور عوام کے مفاد کے پیش نظر
ایسے دوچار شاعروں کو سائبریا کی ٹھنڈی ہوا کھانے بھیج دیا جائے

تو کوئی مضائقہ نہیں ۔ یہ ایک بہت ہی حیرت انگیز بات ہے کہ دنیا کی تاریخ کے کسی بھی دور میں جابر سے جابر اور وحشی سے وحشی حکومتوں میں بھی فنون لطیفہ اور خصوصاً ادب سے وہ سلوک نہیں کیا گیا جو جرمنی اور روس میں ہوا۔ ترقی پسند ہومر، شیکسپیئر، ڈانٹے اور فردوسی تک کی باتیں کرتے تھے لیکن انھیں اس کا کبھی احساس نہیں ہوا کہ کسی بھی شاعر سے کسی بھی حکومت یا بادشاہ نے وہ کام نہیں لیا جو روس میں پرولتاری آمریت لے رہی تھی ۔ محمود غزنوی بت شکن تھا اور کٹر سنی مسلمان۔ لیکن فردوسی کو اس نے اسلام یا مذہب سنت کی تبلیغ کے لیئے مجبور نہیں کیا بلکہ وہ خوش تھا کہ ایران قدیم کی تاریخ منظوم ہو رہی ہے ۔ ادب اور آرٹ کو سرکاری نظریات اور اشتراکی تصورات کی تبلیغ کا ذریعہ بنانے کی یہ حقیقت کچھ اس قدر نئی، عجیب اور غیر معمولی تھی کہ کوئی بھی بیدار ذہن دانشور اس سے چونک جاتا۔

یورپ، انگلستان اور امریکہ میں لوگ چونکے اور نقادوں نے اس نظریہ کی اتنے مدلل اور بصیرت افروز طریقوں سے تردید کی کہ دوسرا اسٹوفر کا ڈویل پیدا ہی نہیں ہوا۔ لیکن اردو کے نقادوں نے ادب کے تبلیغی نظریہ کو مقبول بنانے کے لئے آکاش پاتال ایک کر دیا ۔ آج ان کی تنقید پڑھیئے تو ان سے اتنی ہی کوفت ہوتی ہے جتنی اس سبزی خور کی دلیلوں سے جو یہ ثابت کرنا چاہتا ہے کہ انسان بنیادی طور پر گوشت خور ہے ہی نہیں۔ وہ ہمیشہ خم ٹھونک کر کہتے رہے کہ ادب یونانی ہومر سے لے کر جینول جابر تک پروپیگنڈا رہا ہے ۔ وہ یہ بھی کہتے کہ شیکسپیئر سوویت روس میں بہت مقبول ہے میں سوچتا ہوں کہ کم از کم روسی مقبولیت کی بنا پر ہی وہ شیکسپیئر پڑھ لیتے تو شاید انھیں پتہ چلتا کہ

ادب کا تبلیغی نظریہ کتنا بے بنیاد ہے۔ وہ لوگ جن میں بودلیئر والبری اور ایلیٹ کے نام سے ہی ایلرجی رہی اگر وہ صرف شیکسپیئر ہی غور سے پڑھا کرتے تو انھیں ادب اور شعر کے Function کا ایک حد تک مناسب خیال آسکتا تھا لیکن مارکسی ہمہ اوست کے یہ مجذوب اب اس مقام میں داخل ہو چکے تھے جہاں تصورِ شیخ کی ہی کارفرمائی تھی، اور مجھے تو ابھی بھی شک ہے کہ آیا یہ لوگ اب بھی اس مقام سے باہر نکلے ہیں۔ صرف شیخ بدل گیا ہے اور یہ لوگ نئے سرے سے نئے شیخ کی ذات میں فنا ہیں۔ جہاں تک شاعروں اور فنکاروں کا تعلق ہے خروشچیف اپنے پیشرو سے کچھ مختلف ثابت نہیں ہوا۔ پاسترناک، نکراسوف، یوتشنکو، سولزنٹسن اور دوسرے کتنے ہی ادیبوں کو اس کے ہاتھوں خفت اور ستم سہنے پڑے۔ جب ایلیا اہرن برگ اور بیتوو سکی جیسے ... Conformist ادیب بھی اپنی ضمیر کی آواز دبا نہ سکے اور انھیں بھی فنکار کے لئے کھلی اور آزاد فضا کا مطالبہ کرنا ہی پڑا تو خروشچیف ان سے بھی بیزار ہو گیا۔ اہرن برگ کو جب مجبوراً یہ کہنا پڑا کہ روسی ادب کی بقا کے لئے ضروری ہے کہ ادب اور آرٹ کے میدانوں میں کام کرنے والے لوگ اسالیب کے مختلف طریقے اپنائیں تو خروشچیف نے صاف کہہ دیا کہ جناب اہرن برگ صاحب آپ ایک زبردست آئیڈیالوجیکل غلطی کے شکار ہو رہے ہیں۔ اہرن برگ کے آخری ایام جس طرح گزرے اس سے ہم بے خبر نہیں۔

لیکن ہمارے ترقی پسندوں میں سے کسی نے بھی نہ پاسترناک پر نظم لکھی نہ کسی دوسرے فنکار کی حالتِ زار پر افسوس کا اظہار کیا۔ پاسترناک تو آج کے دور میں ایک مظلوم ادیب کی علامت بن گیا ہے۔ آپ اس کی شاعری پڑھیئے۔

ناول پڑھیے۔ اس کی دلآویز شخصیت کے حالات پڑھیے اور پھر روسی محتسبوں کے ہاتھوں اس کی ذلت اور مظلومیت دیکھیے۔ لیکن اردو کے نقاد اس کے وجود سے بے خبر رہے اور ترقی پسند تو ایسے خاموش رہے گویا پاسترناک کا نام بھی نہیں سنا۔ یہ اسی ذہنیت کی کارفرمائیاں تھیں جو اندھیرے میں بھٹکتے رہنا چاہتی ہے اور چشم خفاش کی مانند اجالے سے گھبراتی ہے۔ ساحر لدھیانوی نے آج سے دس پندرہ سال پہلے مایاکوفسکی پر ایک سطحی قسم کا مضمون لکھا تھا۔ مایاکوفسکی کی خودکشی کی تمام تر ذمہ داری انھوں نے اب تو بالکل یقینی طور پر یاد نہیں کہ بورژوازی تھے یا ٹراٹسکی، بہرحال ان دو میں سے کسی.. ایک پر ڈال دی تھی۔ ان کی ایسی مصلحت اندیش اداؤں پر آج کا نوجوان محض مسکرا دیتا ہے۔ حقائق سامنے تھے لیکن ترقی پسند فنکار انھیں قبول کرنے سے انکار کرتا تھا اور آج بھی کر رہا ہے۔ یہ تماشہ کچھ آج بھی بہت کمیاب نہیں کہ بیشتر پرانے ترقی پسند طوطی آئینہ کی مانند وہی رٹے جاتے ہیں جو انھیں استاد ازل نے پڑھایا ہے۔ آخر ان میں سے بہت سے لوگوں نے روس کا سفر کیا ہے۔ بہت سوں کا دارالترجمہ میں حلوے مانڈے کا بندوبست بھی ہو گیا ہے۔ یہ کوئی تعجب خیز بات نہیں کہ شاعر کے کرشن چندر نمبر میں کرشن چندر کے تیر نظر کے مارے ہوئے جن لوگوں کی تصاویر ہیں ان میں روسیوں کی تعداد زیادہ ہے۔ میں چینی عورتوں اور روسی مردوں کے چہروں میں فرق نہیں کر سکتا اس لئے یہ کہنا مشکل ہے کہ ان روسیوں میں۔ ادیب اور فنکار زیادہ ہیں یا روس کی تہذیبی سرگرمیوں کے بیوروکریٹ لیکن اتنا میں یقین سے کہہ سکتا ہوں کہ ان میں وہ نئے شاعر اور فنکار

بالکل شامل نہیں جو اشالن اور خروشچیف دونوں کے ہاتھوں بسمل رہے ہے۔
روس کے بغیر مقلد شاعروں نے ایک بار تو تمام دنیا کے دانشوروں کو چونکا دیا
اگر نہیں چونکا تو ہندوستانی حاجیوں کا وہ قافلہ جو ہر دوسرے تیسرے سال
اس سرزمین پر سجدہ ریزی کے لئے جایا کرتا ہے جیسے ستارے بھی جھک کر سلام
کرتے ہیں روس کے ایک جدید غیر مقلد قسم کے شاعر نے کہا تھا کہ ہر دیوار کا
ایک دروازہ ہوتا ہے اور نئے شاعروں نے یہ دروازہ دیکھ لیا ہے۔ اونٹ
سوئی کے سوراخ سے نکل سکتا ہے لیکن اس دروازے سے اگر کوئی نہیں
نکل سکتا تو وہ ترقی پسند ادیب ہے۔ دراصل ترقی پسند کو روس میں
کوئی دیوار ہی کہاں نظر آتی ہے۔ اس کو تو صرف سرخ میدان نظر آتا ہے جہاں
وہ احرام باندھے حاضر ہوں حاضر ہوں کا ورد کیا کرتا ہے۔

بات دراصل یہ ہے کہ اردو کا انقلابی ادیب روس کے ان ہی ادیبوں
سے واقف ہے جو کٹر مقلد رہے ہیں۔ یہ ایک طنزیہ صورتِ حال ہے لیکن
بہر حال ہے ضرور۔ جس نے اس ملک میں ہر ہر قدم پر بغاوت کے جھنڈے
گاڑے اور صداقت اور مساوات اور آزادی کے گیت گائے وہ روس
بہنچکر سفیروں کے ساتھ مصافحہ کرتا ہے اور گلوئے زہرہ میں ایک اور تیر کا
اضافہ کرتا ہے۔

فنکار کی زبان میں وہ تیزابیت ہوتی ہے جو دیوار آہن کو چاٹ کر کاغذ
بنادیتی ہے کیونکہ فنکار کی زبان حق گو اور بے باک ہوتی ہے۔ لیکن جب
منھ موتیوں سے بھرا ہو تو زبان حرکت نہیں کر سکتی۔ اسی لئے اردو کے کسی
بھی فنکار میں شرید، سارتر، کوئسلر، جان دین، کامیو، آلبی، مورادیا قسم

کے دوسرے بہت سے فنکاروں کی طرح اپنے روسی سفر کے حالات اور اپنے تاثرات بے کم و کاست بیان کرنے کی جرأت نہیں ہوئی۔ اس قسم کا کوئی بھی تاثراتی سفرنامہ اردو میں لکھا نہیں گیا۔ یہ بہ ذات خود ایک حیرت انگیز بات ہے۔ لندن کے سات رنگ تو ہم نے دیکھے اور اگر کرشن چندر خود نہ بتاتے تب بھی یہ رنگ، بلکہ ان سے بھی زیادہ بھیانک رنگ خود انگریزی ادیبوں کے یہاں دیکھنے کو مل جاتے۔ ہم نے روس کا ایک رنگ، سرخ رنگ تو بہت دیکھا کرشن چندر سے اب اتنی امید ہے کہ وہ سات رنگ نہ سہی، اس کا دوسرا ہی رنگ ہمیں بتائیں۔

ادب کی تخلیق کے لئے فکر کا عنصر کتنا ضروری ہے اس کا احساس ہمیں ترقی پسند ذہنیت کے مطالعہ کے بعد ہی ہوتا ہے۔ ترقی پسند ادب فکر سے عاری جذبات کی تخلیق رہا ہے۔ فکر کی تہذیب و تدوین نہایت مشکل کام ہے۔ میں یہاں فلسفیانہ تفکر کی بات نہیں کر رہا بلکہ فنکار کی اس فکری صلاحیت کی بات کر رہا ہوں جو اسے زندگی کے تجربات اور حقیقتوں اور اپنے تخلیقی عمل کی پیچیدگیوں کو سمجھنے میں اس کی رہنمائی کرتا ہے۔ فکر کی عدم موجودگی میں آدمی محض اپنے جذبات کا ڈھول پیٹتا رہتا ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ اگر کسی چیز کو جذباتی شدت کے ساتھ پیش کیا جائے تو قابلِ قبول بن جاتی ہے۔ اسی سے جذباتیت اور رقت انگیزی پیدا ہوتی ہے اسی سے خطابت اور گرجدار صحافت جنم لیتی ہے۔ فکر فنکار کو خود اس کے جذبات سمجھنے انھیں منزہ کرنے اور ان کے چھچھلے پن کو دور کرنے میں اسکی رہنمائی کرتی ہے۔ اگر شدتِ جذبات میں ادب ہوتا تو کرشن چندر سے بڑا ادیب

کون ہوتا۔ اگر منٹو یا غلام عباس کرشن چندر سے بڑے ادیب ہیں تو اپنے افسانوں کی جذباتی فضا سے نہیں بلکہ اس فکری عنصر کی وجہ سے جو انھیں زندگی کا ایک ذہین اور اعلیٰ نقطۂ نظر دیتی ہے۔ دنیا میں کسی بھی بڑے فنکار کی تنقید دیکھئے۔ اس کی زبان اور بیان کی خوبیاں تو محض دو صفحوں میں ختم ہو جاتی ہیں۔ لیکن زندگی کا شعور، انسانی تعلقات کی سمجھ اور اخلاقی قدروں کا ادراک، یہ وہ موضوعات ہیں جن پر لکھنے والے بس لکھا ہی کرتے ہیں۔ فکر ادبی تخلیق کو ذہنی وزن عطا کرتی ہے۔ قاری سب سے پہلے ادب میں یہ دیکھتا ہے کہ اس کے خالق کا ذہن بالغ، پختہ اور توانا ہے یا نہیں۔ کامیو یا ایلیٹ یا آرتھر ملر جیسا ذہن ہو تو قاری کو اس سے گتھم گتھا ہونے کو جی بھی چاہتا ہے۔ آپ کرشن چندر یا سردار (ابتدائی شاعری والے) یا ساحر کی تخلیقات میں کیسے ذہن کی کارفرمائی پاتے ہیں؟ مجھے تو بی۔ اے کے طالب علم کا ذہن نظر آتا ہے۔ خود پسند، سطحی، جذباتی اور ہیجانی۔ آپ کالج کے طالب علم کو کسان پر افسانہ لکھنے کو کہئے۔ وہ کسان کی مظلومیت، بیوی کی وفا شعاری، مہاجن کی لوٹ کھسوٹ، کوتوال کا ظلم، بندھے ٹکے کردار، بندھے ٹکے واقعات، بندھی ٹکی زبان میں بیان کردے گا اس میں شک نہیں کہ کرشن چندر کی زبان اور ان کا اسلوب خود ساختہ ہے لیکن اب انکے لئے یہی وہ بندھا ٹکا ہو گیا ہے۔ ان کے تمام افسانے دیکھئے۔ ایک خاص قسم کے مزدور، سرمایہ دار اور نیک غنڈے ملیں گے۔ اب تو انھوں نے افسانے لکھنا بھی چھوڑ دیا ہے۔ محض حکائتیں لکھتے ہیں۔ کیونکہ حکایت اخلاقی نصیحت یا خیال کی تمثیل کا بہترین ذریعہ ہے۔ کرشن چندر کا ہر افسانہ ایک مخصوص ترقی پسند فارمولے کے سانچے میں ڈھلے ہوئے خیالات کی تمثیل

ہوتا ہے۔ جب افسانہ خیال کی تمثیل ہو تو افسانہ رہتا ہی نہیں۔ نہ اس میں کردار
نگاری ہوتی ہے، نہ حقیقت پسندی۔ کیونکہ کردار تو ایک آزاد Self
Propelled ہوتی ہے جس پر فنکار کو کوئی قابو نہیں رہتا۔ لیکن
خیال کی تمثیل کے لئے کردار بنانا پڑے تو اسے قابو میں رکھنا پڑتا ہے۔ اور جو کردار
فنکار کے قابو میں رہے وہ تو محض کٹھ پتلی بن جاتا ہے۔ اسی طرح حقیقت کا اپنا ایک
معروضی وجود ہوتا ہے۔ وہ تلخ سہی لیکن فنکار کو اسے قبول کرنا پڑتا ہے اور اس کی
معروضیت کا احترام کرنا پڑتا ہے۔ مزدور کو جب اس دنیا کا نجات دہندہ ہی تصور
کر لیا جائے تو آخری بس میں نیکی تو اسی سے ہوگی اور سرمایا دار سے تو کبھی نیکی کی
توقع ہو ہی نہیں سکتی۔ میں نے ایسے بھی ڈرائیور دیکھے ہیں جو دس قدم دور سے چلاتے
ہوئے مسافروں کو لئے بغیر نکل جاتے ہیں اور ایسے بھی ڈرائیور نظر آتے ہیں جو راستہ
میں کسی کے ہاتھ ہلانے پر بس روک کر اسے لے لیتے ہیں۔ مزدور سے نہایت کمینہ
حرکت بھی سرزد ہو سکتی ہے اور سرمایا دار سے نہایت شریفانہ اور اخلاقی کام
بھی ہو سکتا ہے۔ نیکی اور بدی کا جنم انسان کی روحانی اور اخلاقی کش مکش کی
دنیا میں ہوتا ہے اور کیونکہ خدا کی ذہنیت اشالن کی نہیں تھی اس لئے اس نے
مزدور اور سرمایہ دار اور ہر انسان کی روح کو اسی کش مکش خیر و شر کے اسی
معرکہ کی رزم گاہ بنایا۔ خود جعفری پیراہن شرر کے دیباچہ میں لکھتے ہیں: یہ
خیال صحیح نہیں ہے کہ سماجی نظام کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ انسانی فطرت ....
خود بخود بدل جاتی ہے۔ بدی ختم ہو جاتی ہے اور نیکی کا ظہور ہوتا ہے......
ذہنی اور روحانی تبدیلی بھی ایک جہاد ہے اور چونکہ جہاد نفس ہے اس لئے اور
بھی مشکل ہے: اگر ترقی پسند بھاگتے رہے اور بھاگ رہے ہیں تو اسی جہاد نفس سے

جب نفس میں یہ جہاد شروع ہوتا ہے تو بودلیئر کی شاعری اور کامیو کا ادب پیدا ہوتا ہے اور جب فنکار خیر و شر میں انتخاب کی اس کش مکش سے گذرے بغیر سیاسی آدرش کی بیساکھی کے سہارے راہِ حیات طے کرنا چاہتا ہے تو پائے فکر نہ تو انسانی فطرت کی پیچیدگیوں سے الجھتے ہیں نہ حقیقتوں کے پہلو دار پتھروں سے زخمی ہوتے ہیں۔ راستہ ہموار ہے اور اسی پر پھسلتا ہوا چلا جاتا ہے۔ ایسا ادب قاری کے سامنے کوئی مسائل پیش نہیں کرتا۔ قاری کو انسانی فطرت کی الجھنوں کو سمجھنے کا کوئی شعور عطا نہیں کرتا۔ خیر و شر کی کسی کش مکش کی تصویر اجاگر نہیں کرتا بلکہ وہ قاری کو مروجہ اخلاق کی جھولی میں ڈال کر جذباتی لوریاں گاتا ہے اور اس کے ضمیر کو بیدار کرنے کی بجائے سلا دیتا ہے۔ ۱۹۱۰ء میں انگریزی ادب کی یہی حالت تھی۔ آلفرڈ نوس ڈ واٹسن اور نیو بولٹ انگریزی خیر و برکت اور انگریزی سامراج کے اسی طرح گیت گاتے تھے۔ کپلنگ بھی سفید آدمی کے بار کی بات کرتا تھا اور آرنلڈ بینٹ بھی بنیادی قومی تعصبات یا تقاضوں کا احترام کرنے کی فنکار کو تلقین کرتا تھا۔ فورڈ میڈ دکس فورڈ نے کہا کہ آرنلڈ بینٹ کا مقصد بنک بیلنس میں چالیس ہزار پاؤنڈ کا اضافہ کرنا تھا اور اس مقصد کے سامنے دوسرا ہر مقصد ثانوی حیثیت رکھتا تھا۔ یہ فضا تھی جس میں پاؤنڈ اور ایلیٹ نے قومی تعصبات کی بینک میں پڑے ہوئے ادب کو جھنجھوڑ کر بیدار کیا اور اسے نئی فکر اور نیا ضمیر دیا۔ ترقی پسندوں کا نقطۂ نظر بینٹ کی طرح خالص بنک بیلنس کا تو نہیں رہا لیکن وہ بھی لوگوں کو چند سیاسی آدرشوں کا نشہ پلا کر انھیں ہر قسم کی اخلاقی کش مکش سے نجات دلانا چاہتے تھے اور اس میں وہ کامیاب رہے۔ روس میں بیوروکریسی نے جب فکر و نظر کے دروازے

بند کر دئے اور قوم کا ضمیر روز از پولٹ بیورو میں تیار کر کے صبح کے پروانے کے ذریعہ ناشتہ کی میز پر پہنچایا جانے لگا تو پھر بیرونی ممالک سے اسی ادب کو امپورٹ کیا گیا جو ضمیر کے اس ناشتہ کے لئے ہاضم چورن کا کام دے۔ وہ ادب جو امریکا میں حبشیوں اور یورپ میں سلم اور ہندوستان میں مزدوروں کی حالت کا نقشہ کھینچے۔ نمک سلیمانی کی طرح ہر قسم کی نظریاتی بدہضمی کے لئے تیر بہ ہدف ہے۔ کم از کم وہ ایلیٹ اور کامیو کی طرح اخراج پیدا نہیں کرتا۔ اسی لئے تو روس میں بقول نکراسوف لوگ کافکا کامیو کا نام نہیں جانتے۔ میں نہیں سمجھ سکتا کہ اس بات میں قومی افتخار کا کون سا پہلو ہے کہ کرشن چندر روس میں اتنے ہی مقبول ہیں جتنے انجمن اسلام ہائی اسکول بمبئی کے لونڈوں اور کالج کے لڑکوں میں جن کے کرشن چندر نمبر میں پر عقیدت مضامین پڑھ کر ان تبصروں کی یاد تازہ ہو گئی جو روسی رسالوں میں کرشن چندر پر چھپا کرتے تھے۔

اسی کشمکش کی پیداوار خود جعفری اور کیفی کی حالیہ نظمیں ہیں۔ اس سوال سے قطع نظر کہ یہ نظمیں اچھی ہیں یا بری۔ جدید انسان کی روحانی کشمکش کی آئینہ دار ہیں یا نہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ ان چند نظموں میں ایک ذاتی غم، خوابوں کی شکست سے پیدا شدہ ایک اپنا روحانی کرب، نظموں کے لب و لہجہ، اسلوب اور ان کی امیجری اور استعاروں کے جال کو ایک ایسی جوہری چمک عطا کرتا ہے جو ان شاعروں کو اس سے پہلے والی شاعری میں کبھی نصیب نہ ہوئی تھی۔ جو شاعر پہلے محسوس کرتا تھا کہ اس کے پاس دنیا کے ہر سوال کا جواب موجود ہے آج اس کے

قلم سے یہ شعر نکلتا ہے ؎

در بدر ٹھوکریں کھاتے ہوئے پھرتے ہیں سوال
اور مجرم کی طرح ان سے گریزاں ہے جواب

یہ انسان کی داخلی کش مکش کے احساس کا فقدان ہی تھا جو باوجود ان کی تمام فن کارانہ چابک دستی اور اسلوب اور اظہار کے سانچوں پر قدرت کے، ان کی تخلیقات کو اعلیٰ اور بلند ذہنی سطح پر پہنچنے میں سدراہ ہوتا تھا۔ عصمت کا ناول "معصومہ" لیجئے۔ ناول کے موضوع میں جدید مادام بواری کی المناکی کے امکانات پوشیدہ ہیں۔ صنعتی شہروں کی غیر انسانی تیھریلی اور دولت اور ثروت کی جگمگاتی ترغیب انگیز دنیا میں ایک عورت کی اپنی شخصیت کے تحفظ کے لئے رزمیہ جدوجہد میں اس کی شکست کے المناک انجام پر ایک پرتاثیر ناول عصمت لکھ سکتی تھیں۔ کیونکہ عصمت چاہیں تو کیا نہیں لکھ سکتیں۔ لیکن جو چیز ناول کو المیہ بننے میں مانع ہوتی ہے اور اسے محض ایک جذباتی رقت انگیز کہانی بناتی ہے وہ اسی اندرونی کش مکش کا فقدان ہے۔ لڑکی ذہنی اور جسمانی طور پر اتنی کمزور ہے اور جسم فروشی کے راستے پر اتنی آسانی سے دھکیل دی جاتی ہے کہ اس کی دردناکی سے محض، رقت پیدا ہوتی ہے۔ ترس آتا ہے لیکن خوف ۔ اور ترحم کے جذبات پیدا نہیں ہوتے۔ عصمت کا Approach تجزیاتی نہیں فوٹو گرافک ہے۔ ہم یہ تو نہیں جانتے ہیں کہ معصومہ کے جسم پر کیا گزرتی ہے لیکن یہ نہیں جانتے کہ اس کی روح پر کیا بیت رہی ہے۔ قرۃ العین حیدر کا ناول "ہاؤسنگ سوسائٹی"

اس موضوع کو زیادہ خوبصورتی اور تجزیاتی طور پر پیش کرتا ہے اور اگر کسی حد تک یہ ناول المیہ کیفیت کا حامل ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ ناول کی ہیروئین معصومہ کے مقابلہ میں زیادہ باشعور اور جرأت مند ہے اور اس کی جدوجہد اس کی شکست کو دردناک بناتی ہے۔ کرشن چندر کے فن کو جس چیز نے غارت کیا وہ انسان کی روحانی جدوجہد اور کشمکش نفس سے وہ لاعلمی ہے جو اسے انسان کے کردار کا بھرپور شعور عطا ہی نہیں کرتی۔ طنز اور مزاح۔ زبان کی مٹھاس، اسلوب کی رنگا رنگی بڑے ادب کی تخلیق کے محض آلے ہیں۔ ان آلوں پر قدرت اور ان کا مشاقانہ استعمال بھی بڑا ادب پیدا نہیں کر سکتا اور اس کی ایک مثال کرشن چندر کے ناول ہیں۔ کرشن چندر ہمیشہ انسان کے جسم کو قبول کرتا رہا۔ اس کی روح کو اس نے کبھی دیکھا اور سمجھا ہی نہیں جسم کو لے کر اس میں روح وہ اپنی سیاسی یا سماجی ضرورت کے مطابق پھونکتا رہا جن لوگوں کو کرشن چندر کے یہاں کرداروں کی رنگا رنگی بھاتی ہے وہ دراصل ان غباروں کی رنگا رنگی ہے جس میں ہوا کرشن چندر کے تنفس ہی کی بھری ہوئی ہے۔ کرشن چندر آئس برگ کا وہ حصہ دیکھتا اور دکھاتا ہے جو پانی کے اوپر تیرتا رہتا ہے۔ انسانی فطرت کی پراسرار بھول بھلیاں۔ اس کی جذباتی اور روحانی الجھنیں اس کے تعلقات کے نازک اخلاقی رشتے آئس برگ کا وہ حصہ ہیں جو زیر آب تیرتا رہتا ہے۔ نذیر احمد سے لے کر کرشن چندر تک اردو کے کسی ناول نگار کی نظر اس حصہ کو دیکھ نہ سکی۔ ورنہ ایک قسم کی.. حقیقت نگاری تو پریم چند میں بھی تھی اور زبان پر عبور اور ظرافت تو نذیر احمد میں بھی ملتی ہے۔ کردار کی بھرپور پہلو دار اور رنگا رنگ شخصیت سے اس

لاعلمی ہی کا نتیجہ ہے کہ نذیر احمد اور پریم چند کے ناول آج طاقِ نسیاں پر پڑے ہوئے ہیں جہاں اردو کے ڈاکٹر نقادوں کا ایک گروہ اپنے دامنِ تحقیق سے فراموش کاری کی اس میلی گرد کو صاف کرنے کی کوشش میں مصروف ہے جو آہستہ آہستہ ان پر جمتی جا رہی ہے۔

جس چیز کی طرف میں زیرِ نظر مضمون میں اشارہ کر رہا ہوں وہ ذہن کی وہ معکوسی حالت Upside down ہے جو ذہنی شگفتگی کے لئے قاتلانہ ہے۔ سیاسی اور اقتصادی ... تصوّرات اور مفروضات کی کھونٹیوں پر زندگی کے تجربات لٹکانے سے ادب پیدا نہیں ہوتا۔ ادب فنکار کی داخلی کشمکش کی آنچ میں پکتا ہے۔ فنکار کی روح وہ بھٹی ہے جس میں اس کشمکش کی آنچ پیدا ہوتی ہے۔ جب اس بھٹی پر سیاسی آدمیوں کا قبضہ ہو جاتا ہے تو پھر ادب کا پگھلا ہوا فولاد نہیں بلکہ سیاسی نظریات سے ملوث وہ alloy تیار ہوتا ہے جو انسانی ذہن پر جم کر اسے ٹین کی ہموار مسطح چمکتی ہوئی چادر بنا دیتا ہے۔ ٹین کی اس چادر سے پھر بم بھی بن.. سکتے ہیں اور اس حمام کی چھت بھی جو بہ قول راشد کے مساوات کی وہ علامت ہے جس میں سب ننگے ہیں۔ اس ٹین کی چھت سے سیاسی خطیبوں کے مدرو الفاظ کانچ کی گولیوں کی طرح لڑھکتے ہیں۔ ہٹلر، اسٹالن، ماؤزے تنگ کی جے کا وہ شور اٹھتا ہے کہ بیدار مغز انسان آوازوں کے اس جنگل میں سہم جاتا ہے ادب ٹین کی ایسی چادریں تیار کرنے کا کارخانہ نہیں۔ ادب دھرتی کی وہ آنچ ہے جس میں پک کر انسانی ذہن ہیرا بنتا ہے۔ اس ذہن کو توڑا جا سکتا ہے۔ ریزہ ریزہ کیا جا سکتا ہے لیکن اس سے روبٹ Robot نہیں بنائے جا سکتے

## دیوندر اسّر

# جدید افسانے کا ذہنی سفر

جدید افسانے کا اگر سب سے بڑا کوئی کارنامہ ہے تو یہ کہ اس نے انسان کے آزاد اور ذاتی وجود کو ہر طرح کی جبریت کے خلاف ادب میں مستقل حیثیت عطا کی۔ اس کا محرک ایک ایسے فلسفے کو ہے جو فلسفے کی رُو سے ہی نہیں بلکہ اس سے باہر ادبی فکر کے ردپ میں بھی کافی مشہور رہے۔ یہ فلسفہ ہے وجودیت کا۔ وجودیت پرستی نے جہاں زندگی کے بے معنی ہونے کے تصوّر کو ادب کا مرکزی موضوع بنانے کی کوشش کی ہے وہاں انسان کے ارادے اور عمل کی آزادی کی قدر کو بھی قبول کیا ہے۔

جدید افسانہ آدمی کو ایک دی۔ آئی۔ پی کی حیثیت سے تسلیم کرتا ہے اور فطرت پرست نقطۂ نظر کے خلاف شخصیت کے پیچیدہ اور پوشیدہ محرکات اور محسوسات کی عکاسی کرنے میں کافی حد تک کامیاب ثابت ہوا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ فرائیڈ نے انسان کے دل کی گہرائیوں میں جھانک کر اُس کے لاشعور کا تجزیہ کر کے افسانے میں عمیق کردار نگاری کو زیادہ مقبول بنایا ہے۔ لیکن اپنے آخری تجزیہ میں فرائیڈ نے انسان کو اپنی لاشعوری کمزوریوں، بچپن کے کامپلکس اور اندھی جبلتوں کا نابینا غلام بنا دیا اور اس طرح انسان سے انکے انتخاب ارادے

اور عمل کی آزادی، اخلاقی نظر اور جمالیاتی لذت چھین کر اسے عدم اقدار کے گہرے خلاء میں پھینک دیا۔

فرائیڈ کے نظریات نے جہاں انسان کو سماج اور تہذیب کے خلاف بلند رتبہ دیا وہاں انجام کار اُسے نفسیاتی جبریت کا حقیر شکار بھی بنا دیا۔ فرائیڈ کے نظریات نے نئی طرح کی حقیقت نگاری کو جنم دیا۔ نفسیاتی حقیقت نگاری جسے عمیق حقیقت نگاری بھی کہا جاتا ہے۔ حالانکہ فرائیڈ کے نظریات کی اشاعت سے قبل بھی فطرت نگاری اور حقیقت پرستی کے رجحانات افسانے میں غائب رہے ہیں۔ لیکن ان میں نفسیات کے سائنٹفک تجزیے اور لاشعور کے نظریئے کی اہمیت نہیں تھی۔ فرائیڈ نے نفسیاتی حقیقت نگاری کو ہی نہیں سمالزم اور خواب کی علامتوں پر مبنی سرریلیزم کی بھی ترویج کی جو نفسیاتی حقیقت کا ہی نمونہ قرار دی جائے گی۔

فرائیڈ کے زیر اثر نفسیاتی حقیقت نگاری بھی جبریت کے نظریئے کا شکار ہو گئی، دراصل حقیقت پرستی کے ہر روپ میں جبریت کا یہ نظریہ ضرور کارفرما رہا ہے، چاہے وہ فطرت نگاری ہو یا مارکس کی سماجی حقیقت نگاری۔ فطرت نگاری، حیاتیات، فلسفہ، نفسیات، سماجیات اور سائنس میں رواج پانے والے جبریت کے نظریئے کی پروردہ ہے۔ فطرت نگاری آدمی اور اس کی دنیا کی ڈاکومنٹری یا سائنٹفک رپورٹ پیش کرنے کا دعویٰ کرتی ہے۔ ان میں کسی اخلاقی پہلو یا آدرش کو دخل نہیں۔ یہ حقیقت کو بے لاگ خارجیت سے پیش کرتی ہے: ان زندگی کے ٹکڑے قسم کے افسانوں میں ایک خاص قسم کا تاثر پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے، جو زندگی کے قنوطی اور تاریک پہلو کو نمایاں کرتا ہے۔ اس رجحان کے تحت چھوٹی چھوٹی جزئیات اور

روزمرہ کی معمولی تفصیلات کو نہایت باریک بینی سے پیش کرنا فن کی معراج ٹھہرایا جانے لگا۔ فطرت نگاری میں زندگی کی ہوبہو عکاسی کو اہمیت حاصل ہے زندگی اپنے وسیع اور پیچیدہ دائرے سے نکل کر تجربہ گاہوں میں خوردبین کے ذریعے معائنہ کئے جانے والا کیس (Case) بن گئی۔ فطرت نگاری زندگی کے بارے میں میکانکی طرز فکر اور جبریت کو قبول کرتی ہے۔

لیکن دوسری طرف ایسے فطرت نگار افسانہ نگار بھی ہیں جو سماجی نااتفاقی کے خلاف آواز اٹھاتے ہیں۔ ان افسانوں میں جمالیاتی پہلو پر کم انسانی اپیل اور پرچار پر زیادہ زور دیا گیا۔ بعض حقیقت نگار افسانہ نگاروں کا خیال ہے کہ انسان ماحول اور وراثت سے صرف اثر ہی قبول نہیں کرتا بلکہ اُس کا کردار بھی ان سے متعین ہوتا ہے۔ جس کا مطلب یہ ہوا کہ آدمی کے کردار کا اس کی منزل سے کوئی تعلق نہیں۔ اس طرح کردار کی عظمت اور ٹریجڈی کے امکانات ختم ہوگئے۔ ان میں انسانی ذہن کی پیچیدگی نہیں ملتی۔ بلکہ مکمل سیاہ اور مکمل سفید کردار ملتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ کچھ فطرت نگاروں نے انسانی روح میں جھانکنے کی کوشش کی۔ انھوں نے موت، درد، خیر و شر کے مسائل کو سماجی پس منظر میں پیش کرنے کی کوشش کی۔ فرد کے سماجی اور معاشی پس منظر پر سب سے زیادہ زور مارکسیت نے دیا ہے۔ بہت سے افسانہ نگار مارکسیت سے براہِ راست متاثر ہوئے ہیں۔ مارکسیت نفسیاتی جبریت کے مقابلے میں مادّی جبریت کا فلسفہ ہے۔ مارکسزم نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ حقیقت دراصل سماجی حقیقت ہوتی ہے، فرد کی حیثیت ثانوی ہے۔ اس میں طبقاتی کش مکش کو اہمیت دی گئی۔ انسان کی اخلاقی ذمہ داری

کے بجائے سماجی جبر اور ارادے کی بجائے معاشی اور تواریخی جبریت کو مارکسزم نے ادب میں رائج کیا۔ ترقی پسند تحریک نے اسی نظریئے کے تحت عروج پایا یا مارکس نے طبقاتی کشمکش پر مبنی سماج اور استحصال اور معاشی خرابیوں میں جکڑے انسان کو ایک عدم طبقاتی خوشحالی سماج میں آزاد زندگی بسر کرنے کا یقین دلایا تھا۔ لیکن جلد ہی ادیبوں نے یہ محسوس کیا کہ آزادی کا یہ نعرہ ایک پارٹی اور پھر ایک شخص کی آمریت کی دہشت میں بدل گیا۔ ادب میں مارکس کے نظریات نے سماجی حقیقت نگاری کے رجحان کو رائج کیا۔

لیکن فرائیڈ کے نظریات کا اتنا گہرا اثر پڑا کہ ادب کے نظریئے میں ہی نہیں تکنیک اور اسٹائل میں بھی تبدیلی آگئی اور آج فرائیڈ کے نفسیاتی جبریت کو تسلیم نہ کرتے ہوئے بھی جنس اور لاشعور کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ کہانی ارسطو کی زمان و مکان اور تاثر کی تثلیث سے جو چھٹکارا حاصل کر گئی اُس کا بہت کچھ صلہ فرائیڈ کو ہی ملتا ہے۔ جدید افسانہ جہاں ایسر ڈیفی نوعیت کے فلسفہ سے متاثر ہوا ہے تکنیک اور اسٹائل میں شعور کے بہاؤ کے نظریئے کو بھی اپنے اندر جذب کئے ہوئے ہے۔

شعور کے بہاؤ کی تکنیک کے تحت لکھنے والا ادیب بنیادی طور پر وقت کے داخلی اور فلسفیاتی نوعیت کو پہچاننے کی کوشش کرتا ہے۔ اُس کی تحریروں میں برگساں کے اثر کے تحت افسانے میں وقت کے شعور کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اس نظریئے کی رو سے ماضی اور حال میں کوئی حد فاصل نہیں رہ گئی اور وقت ماضی، حال اور مستقبل کے دائروں میں مستقل طور پر تقسیم نہیں رہتا۔ جیسا کہ خارجی یا تصوراتی وقت کے نظریئے کا تقاضہ ہے۔ وقت کا تسلسل

اس طرح ضروری نہیں۔ ماضی، حال اور مستقبل یہ سب کچھ اضافی ہے۔ وحدتِ مکان و زماں کے نظریے کو اب تسلیم نہیں کیا جاتا۔ اب برسوں کے واقعات، تاثرات اور یادداشتیں لمحوں میں سمٹ آتے ہیں۔ اس لئے اگر ہم سے تو وہ لمحہ جو عمل پذیر تجربات سے یکجا میں لایا جاتا ہے: ہم لمحہ کو حاصل کرنے کے لئے تسلسل سے فرار کرتے ہیں اور لمحے سے اپنے آپ کو تسلسل میں کھو دیتے ہیں؛ جدید افسانے میں لمحے کی عکاسی کو جو اہمیت حاصل ہوئی ہے اس میں وقت کے اسی فلسفے اور نفسیاتی پہلو کا بڑا اہم رول ہے۔ افسانہ اب جسم کا سفر پیش نہیں کرتا بلکہ ذہن کے سفر کا بڑا اثر ذریعہ بن گیا ہے۔

ولیم جیمز، کارل ژونگ اور فرائیڈ کے نظریات میں وقت کے شعور کی اہمیت موجود ہے۔ جب وہ لاشعور کی گہرائیوں میں ڈوب کر انسان کے اصلی کردار کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ خاص طور پر ژونگ کے اجتماعی لاشعور کا نظریہ وقت کے اسی نظریئے کی روشنی میں سمجھا جا سکتا ہے۔ اجتماعی لاشعور نوعِ انسانی کا مشترکہ لاشعور ہے۔ ژونگ کا آرکی ٹائپ کا نظریہ نوعِ انسانی کے لاشعور کو واضح کرتا ہے۔ جس کے باعث ادب میں کردار نگاری کی نئی راہیں وا ہوئی ہیں۔ کردار نگاری کی نئی تکنیک میں تمثیل، خاص طور پر خواب کی تمثیلات، داخلی ہم کلامی، خود حرکی تحریریں، شعور کا بہاؤ، سرریلزم، اور تحلیل نفسی کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔

اگرچہ موجودہ افسانے پر فرائیڈ کا اثر غالب نہیں رہا۔ لیکن ان ماہرین نفسیات نے ادب میں کردار کے عمیق مطالعے پیش کرنے کی تحریک کو مستحکم کر دیا ہے۔ حالانکہ موجودہ افسانوں کو پڑھ کر کچھ نقادوں کی رائے ہے کہ ان کرداروں کا تجزیہ ژونگ یا فرائیڈ کے نظریات سے نہیں بلکہ ایڈلر کے نظریات کے تحت

ہی ممکن ہے! اینٹی ہیرو (Anti-Hero) احساس کمتری کا پیدوردہ ہے۔ کچھ بھی ہوا افسانوی کردار کے زوال کا باعث بھی یہی ہے۔ کہ کوئی بھی آدمی ماہر نفسیات کے سامنے ہیرو نہیں رہ جاتا۔ افسانے میں کردار کی اگر تحلیل نفسی شامل ہو تو اس کا ہیرو پن تو ختم ہو ہی جائے گا۔ آج افسانے میں اسی اینٹی ہیرو کا رواج ہے۔ جلاوطن اکیلا، مجرد، بے یارومددگار اور ضمیر سے عاری۔ اپنی گم شدہ ذات کی تلاش میں بھٹکتا ہوا۔

دوسری جنگ عظیم کے بعد ادب میں ایک بڑا انقلاب رونما ہوا۔ بہت سے ادیب مارکسزم سے انحراف کر بیٹھے تھے۔ اس ازالۂ سحر کا اثر اتنا ہمہ گیر اور گہرا ہوا کہ یورپ میں ادیب نئے فلسفہ کا سہارا ڈھونڈنے لگے۔ سب سے بڑا حملہ جبریت کے نظریئے کے خلاف تھا۔ آلڈس ہکسلے کرسٹوفر حزوڈ اور آرتھر کوسلر نے روحانیت میں پناہ لی۔ لیکن سارتر اور کامو اور دوسرے ادیب وجودیت پرست کے مفسر بن گئے۔ انھوں نے آدمی کی ذمہ داری اس کے کندھوں پر ڈال دی۔

وجودیت پرست افسانہ نگار انسان کو مشیت یا خدا کی رضا کا پرزہ یا غلام نہیں مانتے اور نہ ہی مقدر کو تسلیم کرتے ہیں۔ کیرک گارڈ کا خیال ہے کہ ہماری دنیا رجحانات یا خیالات کی نہیں انسانوں کی ہے۔ ان میں ہر ایک اپنے لئے اور دوسروں کے لئے ایک اسرار ہے۔ ان کے نزدیک انسان کا خدا سے رشتہ بڑا اہم ہے۔ عقل، خدا کے وجود اور اس کی اچھائی کو ثابت کرنے سے قاصر ہے۔ یقین اندھیرے میں چھلانگ ہے۔ کافکا کے افسانوی ادب میں بھی وجودیت پرست رجحانات ملتے ہیں۔ کیا کوئی آخری قوت ہے اور اگر ہے تو کیا وہ انصاف پر مبنی ہے۔ اگر خدا نہیں تو پھر ہر فرد کو اپنے

لئے خود ہی انتخاب کرنا پڑتا ہے ہر انتخاب جو فرد کرتا ہے وہ نوع انسانی کے لئے بھی ہوتا ہے۔ اس لئے اس پر بہت بڑی ذمہ داری عائد ہوتی ہے۔ افسانوی ادب میں یہ نیا رجحان غالب رجحان ہے کیونکہ اس نے ہمارے عہد کی جذباتی مایوسی کو آواز عطا کی ہے۔

افسانوی ادب میں یہ رجحان ایک دوسری سطح پر اینگری ینگ مین اور بیٹس (Beats) کی تحریروں میں نمایاں ہوا ہے اینگری ینگ مین موجودہ سماج کی اقدار سے منکر ہیں۔ وہ انسانی خلوص کے شاکی ہیں۔ وہ باغی ہیں لیکن ان کا کوئی آدرش نہیں۔ وہ برہم ہیں لیکن کسی سے ہمدردی کے باعث نہیں۔ آؤٹ سائڈر، روحانی طور پر مزاجی سماج میں ایک باغی روح ہے۔ کولن ولسن فوق البشر کی تلاش میں مذہبی احیا کا نظریہ بھی پیش کر چکا ہے اور اپنی نئی کتاب (Beyond the outsiders) میں وجودیت پرست فلسفے کو انسانیت پرست اور رجائیت پرست نظریے کا روپ دینے میں کامیاب ہوا ہے۔

اخلاقی غیر یقینی صورت حالات کے باعث ادیب حقیقت کے زیادہ قریب ہو گیا ہے کیونکہ وہ کسی مطلق قوت یا قدر سے بندھا ہوا نہیں۔ بیٹس ادیب اسی اخلاقی خلا کے تحت ہر قسم کے رواج اور اقدار کے خلاف ہیں، وہ "Square" اور "Other Directed" لوگوں کے خلاف ہیں۔ جن سے یہ دنیا بھری پڑی ہے۔ اور جو اس تکنیکی دنیا سے اپنے آپ کو ہم کنار کر رہے ہیں، وہ ...... (Shock treatment) کے قابل ہیں۔ وہ سنسنی پھیلانا چاہتے ہیں۔ وہ تنظیم کے خلاف ہیں۔ خلفشار کے پرستار ہیں؛ جنس، تشدد، جاز کا روں کی برق رفتاری، خام تجربہ اور ماری لونا کا نشہ۔ ہر وہ چیز جو ہیجان انگیز ہوان کو

عزیز ہے۔ وہ ایسے افسانے نہیں لکھتے جو نقطۂ عروج کی طرف بڑھتے ہیں (جن میں وہ اس نقطۂ عروج کے قائل ہیں)۔ وہ تکنیک کا مذاق اڑاتے ہیں۔ ان کے افسانے غیر منظم، بے ربط اور بے ترتیب ہوتے ہیں۔

اسی طرزِ فکر نے Absurd یا لغویت کے ادب کو جنم دیا ہے جو اینٹی تھیٹر کے ساتھ اینٹی افسانے کو بھی رائج کر رہی ہے۔ لغویت کا نظریہ روایتی طرزِ فکر اور اندازِ تحریر سے بغاوت ہے۔ یہ افسانہ نگار حقیقت کو زمان و مکان سے ماورا پیش کرتے ہیں اس لئے ان میں تجریدی طرز کا امتزاج ناگزیر ہے۔ اور اسرار کا پردہ حقیقت پر حاوی رہتا ہے۔ وہ ہر لحظہ نئی حقیقت کی تلاش میں سرگرداں ہیں۔ انسان کے مستقبل میں انھیں کوئی خوش فہمی نہیں۔ بلکہ ان کا خیال ہے کہ موجودہ صورتِ حال انتہائی مضحکہ خیز ہے۔ لیکن اس میں کوئی تبدیلی ممکن نہیں۔ اس لئے ان کے افسانوں میں مایوسی، تلخی اور جارحانہ ذہنیت اور مضحکہ خیز واقعات کی جھلک ملتی ہے۔ وہ زندگی اور سماج کا مذاق اڑاتے ہیں اور غصے بھرے فتوے دیتے ہیں۔ وہ جہالت، میکانکی تہذیب، مروجہ روایتی اصولِ زندگی، دقیانوسی فکر، رسمی باتوں، جھوٹ، مکر و فریب اور منافقت، سیاسی پینترے بازی اور الفاظ کی شعبدے بازی کے خلاف ہیں۔ اُن کا ادب جدید دور کی زندگی، انحطاطی تہذیب اور اس کے پیچیدہ مسائل سے پروردہ ہے۔ ان کے نزدیک تمام اقدار کا بھرم کھل چکا ہے اور کوئی ایسا نصب العین نہیں جس کے لئے جدوجہد کی جائے۔ انقلاب اور اصلاح کے نعرے بے کار ہیں۔ انسان بنیادی طور پر گمراہی اور الجھنوں کا شکار ہے۔ پرانی روایات مر چکی ہیں۔ ہم موجودہ سماج کے خلاف ایک نفرت انگیز پروٹسٹ کر سکتے ہیں۔ لیکن اسے بدل

نہیں سکتے۔ یہ ذہنیت اُن ہی حالات کی پروردہ ہے جس نے اینگری ینگ مین اور بیٹنس کو جنم دیا ہے۔

جدید افسانے میں انسان کو ایک فرد کی حیثیت سے قابل سمجھا جارہا ہے۔ اس میں فطرت پرست نقطۂ نظر کے خلاف شخصیت کے پیچیدہ اور پوشیدہ عناصر کو سمجھنے کی کوشش کی جارہی ہے۔ جس کے باعث سماجی حقیقت نگاری کو زیادہ اہمیت حاصل نہیں رہی اور اسی باعث فرائیڈ کا نظریہ بھی قابلِ قبول نہیں رہا یہ دونوں نظریات فلسفۂ جبریت کے حامل ہیں۔ جدید افسانے میں انفرادی احساسات اور ردِ عمل کو نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ انفرادی عمل، ارادے کی آزادی، اخلاقی ذمہ داری اور شخصیت کے نقطۂ نظر کو افسانے میں پیش کیا جارہا ہے۔ نئے افسانے کے کردار مثال میں منفرد ہیں۔ اس میں فن شخصیت اور نقطۂ نظر کی آمیزش ملتی ہے۔ یہی باعث ہے کہ موجودہ افسانوی ادب میں بہت سی تحریکیں وجودیت کے فلسفے سے متاثر ہیں۔

جدید افسانہ نئے ذہن کا عکاس ہے۔ یہ دور سائنس کا دور ہے، سائنس کی دریافتیں، فطرت اور کائنات کے اسرار کو عیاں کررہی ہیں۔ لیکن انسان کی روح ابھی تشنہ ہے، غم زدہ ہے، شدید تنہائی اور محرومی کا شکار ہے۔ خواہش مرگ نت نئے روپ بدل بدل کر سامنے آرہی ہے زندگی ایک مستقل آلام اور خطرے میں مبتلا ہے۔ مبہم اور غیر مبہم خوف کا شکار، ہر لمحہ نابود ہونے، بھک سے اڑجانے کا خطرہ، آرگنائزیشن میں، جلاوطنی، فرد کی شخصیت کے فنا ہونے کا عمل، ذات کا کرائسس، ... اخلاقی خلا، سیاسی شعبدہ بازی، معاشی پھیلاؤ، اور تصادم، عدم یقین،

تشکیک، ذہنی تذبذب۔ انسان کی داخلی اور خارجی زندگی میں انقلاب رونما ہو رہے ہیں۔ اور جدید افسانہ اس مکمل حقیقت کے مختلف پہلوؤں کو منفرد حیثیت سے پیش کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔

در اصل جدید افسانہ، اُس گناہ کے بوجھ اٹھانے پر مجبور ہے جو اُس کے کرداروں نے کیا نہیں اور یہی درد اسے منزل بہ منزل بھٹکا رہا ہے جس کا نہ کوئی آغاز ہے نہ انجام ــــ"

---

محمود واجد

# اُردو اَفسانوں میں جَدید میَلانات

اُردو افسانوں کی طبعی عمر کچھ زیادہ نہیں لیکن پچھلی چند دہائیوں میں اس نے وہ مدارج طے کئے ہیں جو بہت کم زبانوں کا حصہ ہے (میری مُراد ہندوستانی زبانوں سے ہے) آج اردو کے کچھ افسانے عالمی ادب کے مقابلے میں پیش کئے جا رہے ہیں۔ یہ رفتار پچھلی ایک دو دہائیوں میں مقابلتاً زیادہ تیز ہو گئی اور اب ہم اثبات کے اہل ہیں کہ بالکل نئے موضوع پر بحث کریں ۔ حال ہی میں جدید ادب یا نئے ادب کا مسئلہ سامنے آیا ہے۔ (پہلے بھی ایک بار یہ مسئلہ ترقی پسند تحریک کی ابتدا میں زیر بحث تھا، گو کہ اس کی نوعیت مختلف تھی۔) ادبی مباحثے ہوتے ہیں، ... سمپوزیم کا اہتمام کرتے ہیں، مضامین کا سلسلہ چل پڑتا ہے اور ابھی یقین کے ساتھ نہیں کہا جا سکتا کہ یہ مسئلہ کونسا رُخ اختیار کرے گا۔ اتنا ضرور ہے کہ ہمارے یہاں جدید میلانات کے واضح نقوش ملتے ہیں۔!

سوال یہ ہے کہ جدید ادب ہے کیا۔ ؟ کیا روایتی طور پر جدید قدیم کی نفی کرتا ہے۔ ؟ کیا اس سے عرصے کا تعین ہوتا ہے ؟

کیا عرصے کی حدیں وقت کے ساتھ بدلتی رہتی ہیں۔؟ اگر ان سوالوں کا جواب اثبات میں ہے تو ہمارا کوئی بھی مسئلہ نہیں ہے اور پھر کوئی بھی ادب یا ادبی تحریک جدید نہیں کہلا سکتی۔ تجربات کو ہم جدید کے معنوں میں استعمال کریں تو اس کے بھی امکانات محدود ۔! تجربات کو زمانوں میں پھیلایئے تو یہ بھی روایت۔ گویا تجربات کی حیثیت بھی اضافی ہوئی اور کوئی بھی تخلیق جدید نہیں۔ لیکن ٹھہریئے —— نفی جزوِ ایمان نہیں۔ ہمیں یقین ہے کہ جدید ادب نام کی کوئی شے ضرور ہے۔!
دراصل جدید کا لفظ اصطلاحی معنوں میں آتا ہے۔ کم از کم ادب میں ایسا ہی ہے۔ اس سے ایک رجحان کی نمائندگی ہوتی ہے، ایک علامت کا اظہار ہوتا ہے، ایک قسم کا اندازہ ہوتا ہے۔ یہ رجحان ایک رَو کو دوسری رَو سے الگ کرتا ہے، ایک قسم کے تخلیقات کو دوسری سے ممیز کرتا ہے۔ ایک علامت جو دوسری سے مختلف ہے، اس لئے کہ زندگی کی ادائیں، اس کے ہنگامے، اُس کے مسائل بدل گئے ہیں۔ لیکن اِن باتوں کا یہ مطلب نہیں کہ قدیم اور جدید ایک ساتھ نہیں چل سکتے، چل سکتے ہیں اور چل رہے ہیں۔ فرق یوں ہوگا کہ وہ لوگ جو پہلے چلتی ہوئی زمین پر کھڑے ہوں ان کے محسوسات اُن لوگوں سے قطعی مختلف ہوں گے جو ایسی زمین پر کھڑے ہوں جو اچانک چلنے لگی ہو۔!

آیئے ہم اپنے افسانوں پر ایک نظر ڈالیں۔ مختصر افسانہ داستانوں سے گزرتا ہوا، اصلاحی اور اخلاقی قصّوں سے ہوتا ہوا رُومانی اور خواب آگیں کیفیات سے بڑھ کر آدرش کرداروں سے چل کر سیدھے سادے انسانوں کے مسائل تک آیا۔ پھر انسان کی وحشت اور درندگی کے قصّے سُناتا گلی کوچوں میں چلتے پھرتے انسانوں کی آہ و بُکا تک پہنچا اور اب شعور اور وجدان بلکہ ذاتیات

کی ان گرہوں کو کھولنے میں محو ہے جن کا کبھی وہ خود شکار تھا۔ آج کی دنیا کس قدر بدل گئی ہے۔ شاید لمحوں میں صدیاں گزر گئیں۔ فکر کے سارے زاویئے بدل گئے، سوچ کی وہ گزرگاہیں نہیں رہیں جو کل تک تھیں۔ سائنسی اور تکنیکی ترقیاں علم و ادب کے دھاروں پر اثر انداز ہوئیں۔ ادب جو زندگی کے بطن سے پیدا ہوتا ہے، اس کی شبیہہ بدل گئی۔ افسانوں میں صیغوں کے استعمال میں تبدیلیاں، بغیر پلاٹ کی کہانیاں لمحاتی تاثر کے قصے، کرداروں کی ذہنی کشمکش، شعور کی رَو، ناکہانی، علامتی کہانی، تجریدی کہانی وغیرہ ہمارے یہاں جدید میلانات کے ضمن میں آتی ہیں۔ اس سیل رواں میں آب بقا سے زیادہ خس و خاشاک ہیں۔ موضوع کی تحقیقی تلاش، جدت کا سچا اظہار، اختراع کا واقعی حسن اور مفید نیاپن کم ہی ملے گا۔ مختصراً یوں کہہ لیجئے کہ سماجی شعور، فنی اظہار، فکر کی رَو کی بہت کمی ہو گئی ہے۔ ہم خیالات، نظریات اور محرکات تک میں دوسروں کے محتاج ہو گئے ہیں۔ افلاس تجارتی سرمائے کا ہو یا تخلیقی محرکات کا، ایک لعنت ہے۔ ویسے اپنی حالت کو بہتر بنانے کے لئے دوسروں کی طرف نظر اٹھا کر دیکھنا اب اتنا برا بھی نہیں سمجھا جاتا لیکن ایسا بھی نہیں کہ ہم امداد کو حقوق کے زمرے میں شامل کرلیں۔ ہماری نسل اور شاید ہمارا دَور زیادہ سہل پسند ہو گیا ہے، جو درآمد کے امکانات کو زیادہ روشن سمجھنے لگا ہے۔ ہم تجربے کی تلخی، مشاہدے کی تندی اور مطالعے کی لذت سے ہمکنار ہونا نہیں چاہتے۔ ورنہ کیا ہم فنی بصیرت پیدا کرکے وہ روشنی نہیں پیدا کر سکتے جو ذہن کے خانوں کو لمحہ بھر کے لئے جگمگا دے، کیا ہم ادبی ریاضت سے وہ معجزہ نہیں پیدا کر سکتے کہ انسان کے اندرونی خول میں اُترتے

چلے جائیں اور درد کی سلوٹوں کو چھو لیں، کیا ہم داخلی محسوسات کو خارجی اثرات کی رُو سے آفاقی نہیں بنا سکتے۔؟ یقینی طور پر ہم ایسا کر سکتے ہیں۔ لیکن اس کے لئے دقت اور محنت درکار ہے۔ محنت ہم کرنا نہیں چاہتے اور وقت کا ہم انتظار نہیں کر سکتے۔! ظاہر ہے ایسے میں ادب کا جو حشر ہو سکتا ہے وہ اکثر صورتوں میں ہو رہا ہے۔ جدید ادب کے نام پر ہم عجیب و غریب تخلیقات پیش کر رہے ہیں (اور جواز میں ابلاغ کے مسئلے کی کھینچا تانی کر رہے ہیں) ایسی تخلیقات کا نہ کوئی مقصد ہے اور نہ وہ قابلِ فہم ہیں۔ ایسے میں ادب کا بنیادی مقصد ترسیل خیال ہی فوت ہو جاتا ہے۔ ہم اُن رجحانات کے قصّے لکھ رہے ہیں جو ہمارے اپنے نہیں۔ ہم علامتوں کے واضح اظہار کے بغیر علامتی کہانیاں لکھ رہے ہیں۔ ناکہانی کو تکنیک کی ایک تبدیلی نہ سمجھ کر کہانی کا حاصل سمجھ رہے ہیں۔ ہم داخلی اور خارجی احساسات کو خانوں میں تقسیم کرنے لگے ہیں۔ جنسی کجروی ہمارا ادبی موضوع بن گیا ہے۔ شہری زندگی کے بعض مسائل کو ہم نے ہمہ گیر سمجھ لیا ہے۔ شعور کے نام پر بے شعور احساسات کو فن کا درجہ دینے لگے ہیں۔ اور اس سارے ہنگامے میں بیرونی اثرات غیر صحت مند طور پر کام کر رہے ہیں۔ اچھی باتیں مستعار لینا بُرا نہیں لیکن افادیت کا انحصار اس بات پر ہے کہ ہم کہاں تک اپنے مزاج اور ماحول میں اسے ڈھال سکتے ہیں۔ حال یہ ہے کہ مشرق اور مغرب کے مزاج میں، (بلکہ مشرق کے مزاج میں) ماحول میں، خیال میں، نظریے میں الغرض پوری زندگیوں میں بڑا تضاد ہے۔ مغرب میں صنعتی انقلاب کا سورج نصف النہار سے آگے نکل گیا اور ہمارے یہاں ابھی پورے طور پر طلوع بھی نہیں ہوا ہے۔ اُن کے یہاں سائنس اور ٹکنالوجی کی برکتوں

سے لوگ گزر گئے اور ہم نے ابھی ابتدا کی ہے۔ اُن کے مسائل خلا کی تسخیر تک جا ملتے ہیں اور ہم اپنی ذاتی الجھنوں سے آگے نہیں جا سکے ہیں۔ مغرب کا فنکار معاشی طور پر مطمئن ہے اور ہم ایک دن بھی محض ادب کے سہارے جی نہیں سکتے مذہب و اخلاق کو ہم گلے کے ڈھول کی طرح لٹکائے ہوئے ہیں اور مغرب میں گناہ و ثواب کا تصور ختم ہو رہا ہے۔ پھر یہ کہ شہری زندگی کی پیچیدگیاں ہمارا بنیادی مسئلہ نہیں (ہماری آبادی کا ۸۵ فی صدی حصہ اب بھی گاؤں میں آباد ہے) مادیت پرستی کا عذاب ہم محسوس نہیں کر سکتے (ہم اب بھی روحانیت اور فرقہ داریت میں مبتلا ہیں) نفسیات اور اس کے عوامل ہمارے عوامی مسائل نہیں (ہمارا ۸۰ فی صد جہالت کی تاریکی میں ڈوبا ہوا ہے۔) ہمارے لئے ابھی وقت کی قدر نہیں (بنیادی طور سے یہ زراعی ملک ہے جس میں لوگ سال میں چھ مہینے کام کرتے ہیں) ہماری ابھی اتنی تیز رفتار نہیں کہ اس کے لمحوں کو پکڑ بھی نہ سکیں (ہماری صنعتی آبادی صرف ۲ ½ فی صد ہے) ظاہر ہے ایسے میں ہم ترقی یافتہ ممالک کے تجربات اور اعتقادات کو من و عن کیونکر قبول کر سکتے ہیں، لیکن اس تمام مباحثے کا یہ بھی مطلب نہیں کہ ہمارا جدید ادب بے قیمت ہے۔ ہمارے جدید میلانات کچھ بھی نہیں۔ ہمارے افسانے لاحاصل ہیں ــــ!

جی نہیں۔ جدید میلانات میں بعض بڑے کام کی چیزیں ہیں ــــ!

آیئے اُردو افسانوں میں جدید میلانات پر ذرا فرداً فرداً بات ہو جائے تو بہت سے مسائل اور اُن کے حل سامنے آ جائیں۔

پہلا اور نمایاں میلان زمانوں اور صیغوں کے سلسلے میں واحد متکلم حاضر

کا بڑھتا ہوا استعمال ہے۔ یہ دراصل وحدتِ تاثر کو قائم کرنے کے لئے اپنایا گیا (گوکہ اس کا استعمال پہلے بھی تھا مگر وہ روایتی تھا۔ افسانے کے وہی پرانے بنیادی لوازم تھے) اب وحدتِ تاثر بنیادی شرط بن گیا ہے۔ (خود میں نے اسے اسی طرح برتا ہے اور آج کا جدید فنکار اسے اسی طرح برتتا ہے) یہ طریقہ اس قدر مقبول ہوا کہ بہت جلد لوگوں نے محسوس کیا کہ یہی فطری اظہار ہو سکتا ہے۔ اس میں اتنی تیزی، روانی، نشتریت اور گھلاوٹ تھی کہ یہ چیز افسانے کا جزوِ عظیم بن گئی۔ اس میں آسانی یہ تھی کہ فنکار ایک تاثر کو اپنے اوپر مسلط کر کے اس انداز سے بیان کر دیتا کہ قاری پر وہی اثر مرتب ہوتا جو اس کا اپنا ہوتا۔ اس تاثر میں انتشار بھی نہیں ہوتا اس طرح مرکزیت قائم ہوئی اور افسانہ جزو نہیں، کل بن گیا۔ لیکن اس میں ایک غلط رجحان یہ بھی داخل ہو گیا کہ حد سے زیادہ داخلیت بلکہ مریض داخلیت نے اپنا سکہ جمانا شروع کیا اور افسانہ محض ذاتی تاثرات کا مرقع بننے لگا۔ ظاہری عوامل یا خارجی اثرات سے اس کا رشتہ ختم ہونے لگا۔ اور بعض حالتوں میں سماجی شعور کا فقدان صاف طور پر سامنے آیا۔

دوسرا اہم میلان بغیر پلاٹ کی کہانیوں کا ہے۔ اس کا قصہ پس پشت رہتا ہے اور وہ حصہ زیادہ روشن ہوتا ہے، جو فنکار کا مطمحِ نظر ہے یا جو وہ دوسروں کو دکھانا چاہتا ہے۔ اس میں اشارے یا کنائے میں باتیں زیادہ ہوتی ہیں (تفصیل کی زیادہ گنجائش نہیں ہوتی) واقعات بہت تیزی سے بدلتے ہیں۔ ایسے افسانے عام قاری کی گرفت سے نکل بھاگتے ہیں۔

یہی اِن کا عیب ہے اور اسی میں اِن کا حسن بھی نہاں ہے۔ ان میں کردار کے قد سے زیادہ ذہن کی تہیں نمایاں ہوتی ہیں۔ روایتی پڑھنے والے کو الجھن ہوتی ہے۔ مگر ذہین طبقہ ان میں وہ کچھ پالیتا ہے جو وہ جاننا چاہتا ہے۔ ویسے میں سمجھتا ہوں کہ یہ مستقبل کے افسانے ہیں۔

تیسرا میلان لمحاتی تاثر کے قصوں کا ہے۔ اس میں ایک واقعہ یا ایک تاثر اتنا گہرا ہوتا ہے کہ افسانے میں ہوش کم اور جوش زیادہ معلوم ہوتا ہے داخلیت یا ذاتی اور لمحاتی تاثر بجائے خود کوئی عیب نہیں، بشرطیکہ اس کا رشتہ خارجی دنیا سے منقطع نہ ہو جائے۔ یہ اسی صورت میں ممکن ہے جب فنکار کی دسترس میں واضح فنی بصیرت بھی ہو اور سماجی شعور بھی، ورنہ پھر کرداروں کی خودکشی یا ذہنی ہلاکت کے سامان وافر ملیں گے۔

چوتھا میلان کرداروں کی ذہنی کشمکش کا ہے۔ یہ نفسیاتی کہانیوں کی ترقی یافتہ شکل ہے۔ یہاں کردار محض نفسیات کے اصولوں کی پیروی نہیں کرتے بلکہ فطری انداز میں سوچتے اور بہتے چلے جاتے ہیں۔ ایسی کہانیوں میں بے چینیاں زیادہ ہوتی ہیں۔ اور سکون کم۔ اکثر صورتوں میں یہ کسی فیصلہ کن موڑ تک بھی نہیں لے جاتیں، لیکن کردار کا ذہنی کرب ضرور نمایاں ہوتا ہے۔ اس طرح یہ آج کے انتشاری دور کو زیادہ واضح کرتی ہیں۔ اس ضمن میں جنسی کجروی کے قصوں کا رجحان بھی شامل ہے۔ اور یہ "شوق" اتنا بڑھا ہے کہ کچھ اچھے لوگ بھی اس کاروبار میں شریک ہو گئے ہیں۔ اور اب آنے والی نسل کی گمرہی کا خطرہ لاحق ہے (بلکہ موجودہ نسل بھی اس کی چیرہ دستیوں کا شکار ہو رہی ہے) ستم یہ ہے کہ ایسے افسانے

بعض اچھے رسائل میں جگہ پا رہے ہیں۔ اگر اس رجحان کی جلد روک تھام نہیں کی گئی تو بہت جلد نئی نسل' مایوس مریضوں میں شمار کی جائے گی۔!

پانچواں پلان شعور کی رَو کا ہے۔ یہ افسانے بظاہر پُر فریب اور خواب گوں کیفیات کے حامل ہوتے ہیں لیکن اکثر یہ بدذوبن جاتے ہیں۔ پڑھنے والوں کو دیر تک ساتھ لے کر ڈوب جانے کے بعد ابھرنے میں اگر سچا موتی ہاتھ آئے تو بڑی کامیابی ہے۔ مگر ایسا کہاں ہوتا ہے۔ خود کو تلاش کرنے میں اگر انسان دوسروں کو بھی لے ڈوبے تو اسے فنکاری کیونکر کہیں گے۔! ایسے میں فن پارہ دُوسروں کو راہ کیا دکھا سکتا ہے' بلکہ الٹا گمرہی کا سبب بنتا ہے لیکن ایسا تمام صورتوں میں نہیں ہوتا۔ ہمارے بعض افسانے شعور کی رَو کا بہترین نمونہ ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ انھیں قبولِ عام کی سند میسر نہیں۔!

ناکہانی ایک دوسرا میلان بن کر سامنے آتا ہے۔ یہ فرانس کی ایک بدنام تحریک ہے' جس کا اثر حال ہی میں ہندی والوں نے لیا ہے اور بڑے شدّومد کے ساتھ۔ اُردو والوں کے پاس خاکہ اور انشائیہ کے نام سے اِس قسم کی چیزیں موجود تھیں۔ پھر زیادہ سے زیادہ یہ تکنیک کی تبدیلی کا مظہر بن سکتا تھا' مگر بعض شوقین لوگوں نے اِسے مقصودِ فن بنالیا۔ افسانے میں قصّہ پن کے عنصر کو قربان کرکے ایک انوکھی بات پیدا کرنا سمجھ میں نہیں آتا۔ فن کے بعض بنیادی لوازم ہیں' اُن کا خیال تو بہر حال رکھنا ہوگا۔!

علامتی کہانیوں کا میلان افسانوں میں ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ جدید افسانوں میں اس کے اظہار کے واضح امکانات موجود ہیں۔ علامتیں دراصل خیال کو زیادہ بہتر' زیادہ موثر بناتی ہیں' بشرطیکہ علامتوں کا محتاط استعمال

ہو، ورنہ امکان اِس بات کا زیادہ ہے کہ علامتیں خیال کو زیادہ گنجلک اور قاری کو زیادہ الجھن میں مبتلا کردیں گی۔ علامتوں کے استعمال کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اشتہاری ادب کی نشو و نما رُک جاتی ہے، لیکن علامات کے نام پر بعید از فہم چیزیں پیش کرنے کی بھی اجازت نہیں ہونی چاہیئے۔

ایک اور مُیلان تجریدی کہانیوں کا ہے۔ یہ مُیلان دراصل علامتی کہانیوں کی ایک کڑی ہے۔ دُور از کار علامات کا انتخاب بعض اوقات ذہین سے ذہین آدمی کے لئے پریشانی کا سبب بن جاتا ہے۔ مصوّری میں تجریدی آرٹ تو آرٹ کی زبان سمجھنے والوں کے پلّے پڑ جاتا ہے، لیکن افسانہ نگاری میں تجریدی تحریر ہنوز عقدۂ لاینحل ہے۔ اپنی تمام فن کارانہ سچائیوں اور خلوص کے باوجود اگر ہم تخلیق کا بنیادی مقصد ترسیلِ خیال ہی واضح نہ کر پائیں تو پھر ایسا ادب کس کام کا۔! لہذا تجریدی کہانیوں کے امکانات محدود دیکھے جا سکتے ہیں۔

آخر میں تمام جدید مُیلانات کی خوبیوں کو ایک طرف رکھئے اور جدید افسانے کے مسائل کو دُوسری طرف، تو مؤخر الذکر کا پلّہ بھاری نظر آئے گا۔ جدید ادب میں نہ صرف زبان کا بنیادی مسئلہ اہم ہے، بلکہ قاری کا مسئلہ بھی بڑا گمبھیر ہے۔ اچھے قاری کہاں سے لائے جائیں۔؟ اُن کے ذوق کی تربیت کس طرح ہو۔؟ اچھے افسانوں کی ترویج و اشاعت کو کس طرح فروغ دیا جائے۔؟ (نیز بڑے افسانوں بلکہ افسانہ نگاروں کی تعزیر کا کیا طریقہ ہو۔؟) ان مسائل کے حل ہی میں دراصل جدید مُیلانات کی کامیابی کا راز مضمر ہے اور جدید مُیلانات کی صحت مندرَو کی بقا پر مستقبل کے ادب کا انحصار ہے۔!!

مظفر حنفی

# نئی کہانی = آج اور کل

اُردو کہانی کا سفر کم و بیش آٹھ دہائیوں کا احاطہ کرتا ہے ان میں سے آخری دو دہائیاں نئی کہانی کے حصے میں آئی ہیں۔ جب میں نئی کہانی کے بیتے ہوئے کل پر نگاہ ڈالتا ہوں تو بڑی طمانیت بلکہ فخر کا احساس ہوتا ہے۔ اس کل میں اردو کہانی نے "کفن" سے "پھندنے" تک کا سفر جس آن بان سے طے کیا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ اس دور میں اردو افسانہ بلا مبالغہ ہندوستان کی دوسری تمام زبانوں سے آگے تھا اور اکثر زبانوں کی کہانیوں کی رہنمائی کا فریضہ بھی انجام دے رہا تھا۔ یہ کل ہی کی بات ہے کہ ہندی میں یشپال، منٹو کے افسانوں کی تقلید کر کے صف اول کے کہانی کار قرار پائے اور اُپیندر ناتھ اشک نے منٹو کے ترجموں اور اس کے فن پر اظہار خیال کر کے اپنی ساکھ بنائی۔

چنانچہ مجھے اُردو کہانی کے ماضی سے کوئی گلہ بھی نہیں، پچاس ساٹھ برسوں کی مدت تاریخ ادب میں کوئی بڑی مدت نہیں ہوتی اس مختصر سی مدت میں اُردو کہانی نے اپنا قد جس طرح عالمی ادب میں بلند کیا ہے وہ اُردو کی دیگر اصناف ادب کے لئے لائق رشک ہے۔ ہندوستانی دیہات سے لے کر غدار مشینی شہروں

تک کی زندگی کا کوئی ایسا گوشہ نہیں ہے جو اُردو کہانی کی نگاہ سے مخفی رہا ہو، ہمارے عوام کے ہر طبقہ کی نمائندگی اردو کہانی میں مل جاتی ہے۔ بیسویں صدی کے آزادی سے پہلے کے ہندوستان کے سیاسی اور سماجی حالات، عوامی تہذیب، طرز بود و باش، عقائد و نظریات، انسان کے چھوٹے اور بڑے دکھ سکھ، باطنی اور ذہنی کیفیات، خارجی ماحول، فرد اور معاشرے کا تصادم، فطرت اور مشین کی کشمکش، گھریلو مسائل، جذبات حسن و عشق، غرض کون سا ایسا زاویہ ہے جو اردو کہانی کی رسائی سے باہر ہو۔ تقسیم ہند کے بعد فسادات، ہجرت، بدلتے ہوئے ماحول کی پیچیدگیاں، طبقاتی کشمکش، نئے سماج کی تشکیل، سیاسی استحصال، معاشرے میں فرد کی بے وقعتی، جاگیر دارانہ نظام کی شکست و ریخت، سرمایہ داری کا ہولناک شکنجہ، جنسی اور نفسیاتی گتھیاں اور ایسے ہی اَن گنت موضوعات پر اُردو کہانی نے انوکھے اور مناسب زاویوں سے اتنی تیز روشنی ڈالی ہے کہ بیسویں صدی کا جیتا جاگتا ہندوستان ہماری کہانیوں میں سانسیں لیتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ میں یہاں ناموں کی فہرست ترتیب دینے سے دانستہ گریز کر رہا ہوں کہ اس میں عزتِ سادات کو خطرہ ہے ورنہ ایک ہی سانس میں پریم چند سے قرۃ العین حیدر تک ڈیڑھ دو درجن نام آسانی سے گنوائے جا سکتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ اس دور کی کہانیوں میں پلاٹ کی بنت، کردار سازی اور واقعہ نگاری پر زور دیا جاتا رہا ہے، خال خال افسانے علاماتی اور تجریدی رنگ میں بھی نظر آ جاتے ہیں لیکن بحیثیت مجموعی یہ تخلیقات کہانی پن اور وحدت تاثر کی حامل ہیں جن کے بغیر میری ناقص رائے میں

کہانی، کہانی ہی نہیں رہ جاتی۔

ہر چند کے ہم حکائتوں اور قصّوں کے زمانے سے آگے نکل آئے ہیں لیکن اس بنیادی حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ نئی کہانی بھی بہر طور اسی فنِ شریف کی ایک ترقی یافتہ صورت ہے جس سے استفادہ کرکے ہماری نانیاں اور دادیاں بچوں کو ان کے عہد طفلی میں ہی زندگی کے اسرار و رموز سے اپنے تجربات و مشاہدات کی روشنی میں متعارف کراتی تھیں یا الاؤ کے گرد بیٹھے ہوئے جاتک اپنی آپ بیتی کو جگ بیتی کی اور جگ بیتی کو آپ بیتی کی شکل دیا کرتے تھے۔ ان دونوں صورتوں میں کہنے والے اور سننے والے کے مابین ایک ذہنی رابطے کی تشکیل لازمی ہوا کرتی تھی۔ میں نے کبھی نہیں دیکھا کہ سننے والے بچے سب کے سب سو گئے ہوں اور نانی اماں اپنی کہانی سناتی جا رہی ہوں یا الاؤ کے گرد بیٹھے ہوئے لوگوں کی ہنکاری کا سلسلہ منقطع ہو گیا ہو اور داستان جاری رہے یہ تماشا ہمارے کہانی کاروں نے ۱۹۶۰ء کے آس پاس سے دکھانا شروع کیا۔ مجھے معلوم ہے کہ یہ بات میرے بیشتر دوستوں کو ناگوار گزرے گی اور وہ کچھ مثالیں پیش کرکے اردو کہانی کے دامن کو اس الزام سے پاک رکھنے کی کوشش کریں گے۔ لیکن جب کسی دور کے ادب کا بحیثیت مجموعی جائزہ لیا جا رہا ہو تو استثنائی صورتوں سے قطع نظر کرکے مجموعی صورتِ حال کو پیش نظر رکھنا ہی مستحسن ہوا کرتا ہے ذہنی تحفظات کو بالائے طاق رکھ کر غور کیجئے تو صاف نظر آتا ہے کہ ساتویں دہائی کے افسانوی ادب میں ترسیل کا کیسا ہولناک فقدان ہے اور جن استثنائی صورتوں کا میں نے پہلے ذکر کیا ہے ان پر

ایک نگاہ ڈالنے سے یہ حقیقت آشکارا ہوتی ہے کہ اپنے قاری سے اس دور میں جن محدودے چند فنکاروں نے ترسیل کا ناطہ جوڑے رکھا ہے وہ دراصل ساتویں دہائی سے پیشتر ہی اپنی ادبی حیثیت مستحکم کر چکے تھے اور زیر بحث زمانے میں بدلے ہوئے حالات کے پیش نظر اپنی بات نئے انداز میں کہنے کی کوشش کر رہے تھے ورنہ کم و بیش وہ سارے کہانی کار جو ساتویں دہائی میں افق ادب پر نمودار ہوئے، بجھے ہوئے الاؤ کے کنارے اور سوئے ہوئے بچوں کے سامنے کہانی سناتے نظر آتے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ ان کے سامعین سو کیوں گئے اور اس الاؤ کے سرد ہو جانے کا سبب کیا ہے؟ میرا خیال ہے کہ ان لوگوں نے سننے والوں کی دلچسپی کا لحاظ رکھے بغیر اپنی بات ایسے انداز میں کہی جو دلوں میں تو کیا اترتی سمجھنے میں بھی کم ہی آئی یا پھر یہ ہوا کہ کہانی کے نام پر کہانی کار نے اپنے فلسفیانہ خیالات اور انتہائی بے لطف احساسات سنانے شروع کر دیئے جس کے نتیجے میں ہنکاریاں بند ہو گئیں، الاؤ سرد پڑ گئے اور سننے والے خواب غفلت کے مزے لینے لگے، اور وہ اردو کہانی جو گزشتہ تقریباً ساٹھ برسوں سے زندگی کے ہر نشیب و فراز پر برق رفتاری کے ساتھ گامزن رہ چکی تھی، اس دہائی میں لغزیدہ قدم ہو گئی۔ میں جانتا ہوں کہ اس بے باکی کے ساتھ "نہ" کہنے سے خاطر احباب کبیدہ ہو گی اور آبگینوں کو ٹھیس لگے گی لیکن واقعہ یہ ہے کہ ادب کا کاروبار کچھ اسی طرح چلا کرتا ہے۔ اپنی ساتویں دہائی کے افسانوی ادب کا معروضی جائزہ لیجئے تو اس المناک حقیقت کا احساس ہو گا کہ اس دور کی کہانی اپنے قاری سے کس طرح منھ موڑ کر بیٹھی ہوئی ہے۔ ہر دور میں یہ رہا ہے کہ اچھا لکھنے

والا اپنے لئے اور اپنی ذات کے اظہار کے لئے لکھتا آیا ہے لیکن اس طرح جو
تخلیق وجود میں آئی ہے وہ ایک ایسے پہلو دار آئینے کی حیثیت رکھتی ہے
جس میں دیکھنے والوں کو اپنے چہرے نظر آتے ہیں مجھے کہنے دیجئے کہ ساتویں
دہائی کے کہانی کاروں نے ترسیل کی صیقل سے محروم رکھ کر اپنی کہانیوں
کے آئینوں کو اندھا کر دیا۔ میں یہاں عصمت چغتائی کی طرح اس دور
کے لکھنے والوں کو اس لئے مطعون نہیں کرنا چاہتا کہ وہ اپنی ذات کے
خول میں بند ہو کر رہ گئے ہیں ہر فن کار کو حق حاصل ہے کہ وہ خارج
و باطن میں سے کسی ایک کا انتخاب کرے یا بیک وقت دونوں کی آمیزش
سے اپنے فن کو جلا بخشے۔ بنیادی شرط یہ ہے کہ کہانی کار کے پاس کہنے کے
لئے کوئی تجربہ اور کوئی بات ہونی چاہیئے اور وہ ذات کی بھول بھلیوں
میں گندگی کی بات بھی کرے تو اسے اس بات کے اظہار پر قادر ہونا چاہیئے۔
کہانی اس سے ہٹ کر بھی کئی اور چیزوں کا مطالبہ کرتی ہے وگرنہ اظہار
بیان پر قدرت سے تو صرف عرض واقعہ کی سبیل ہی نکل سکتی ہے اس
عرض واقعہ کو کہانی بنانے کے لئے دلچسپی، تحیّر خیزی، خیال انگیزی اور
اثر آفرینی جیسے اوصاف کی ضرورت پیش آتی ہے زبان کے تخلیقی استعمال
کی احتیاج ہوتی ہے۔ ساتویں دہائی کے افسانہ نگاروں کی اکثریت
نے اقدار کی شکست و ریخت، مشینی معاشرے کے جبر بے چہرہ افراد
کے ہجوم میں تنہائی کا احساس تشکیک اور عدم اعتماد، رشتوں کی بے
حرمتی اور ایسے ہی بے شمار اسباب کے حوالے سے اپنے لئے حد درجہ
دروں بینی اور بیشتر تخلیقات میں ابہام کا جواز تلاش کیا اور جب قاری

ان کی ضرورت سے زیادہ مبہم اور غیر دلچسپ تخلیقات سے بے توجہی برتنے لگا تو اس پر بے حسی اور کم فہمی کے الزامات عائد کیئے گئے لیکن خدارا غور فرمائیے کہ چند مستثنیات کے علاوہ اس دور میں کہانی کے نام پر جو کچھ لکھا گیا وہ فلسفہ طرازی کے سوا اور کیا ہے اور وہ سب کچھ کیسا سپاٹ اور کتنا غیر دلچسپ ہے یہ دوسری بات ہے کہ بقول محمد حسین آزاد فیضان سخن رائیگاں نہیں جاتا چنانچہ ان چیزوں میں بھی انتشار اور ثقالت کے ساتھ کہیں کہیں تخلیقی شرارے بھی چمک اٹھتے ہیں لیکن کل ملا کر کہانی نہیں بنتی ۔ اس دہائی کا المیہ یہ ہے کہ اس کی کہانی نے اپنا کہانی پن کھو دیا اور اس کی دوسری بد نصیبی یہ ہے کہ اس دور کے کہانی کاروں نے اپنی پہچان گنوا دی ۔ یقین نہ ہو تو ان دس برسوں کی کہانیوں پر نگاہ ڈالئے دو تین کہانیاں پڑھنے کے بعد ہی شدت کے ساتھ احساس ہوتا ہے کہ ہم ایک ہی جیسی چیزیں پڑھ کر ذہنی جگالی سی کر رہے ہیں ۔ آخر ۱۹۶۰ء سے پہلے کے لکھنے والوں میں یکسانیت کیوں نہیں تھی؟ بات صاف ہے ان میں سے ہر ایک کے پاس ذاتی مشاہدات اور اپنے تجربات تھے۔ جنہیں وہ اکثر پلاٹ کردار اور واقعات کے وسیلے سے اپنے اپنے اسلوب اور ہیئت میں ڈھالنے پر قدرت رکھتے تھے ان کے بعد آنے والی نسل نے تجریدی اور علاماتی اسالیب اختیار کیئے، کرداروں کو اپنی تخلیقی اقلیم سے جلا وطن کیا پلاٹ کو سمت ممنوعہ قرار دیا اور محض کسی تاثر کے اظہار کو اپنا فن ٹھہرایا نتیجہ میں ضمائر اور حروف تہجی نے کرداروں کا منصب سنبھالا فلسفیانہ.....

موشگافیوں نے واقعات کی خلا کو پُر کیا، اور فقرہ سازی کے عمل سے کہانی میں تخلیقی جوہر کی کمی کا ازالہ کرنے کی کوشش کی گئی۔ نتیجہ میں قاری بھی ہاتھ سے گیا اور کہانی پن سے بھی ہاتھ دھونے پڑے۔ گوناگوں واقعات و جذبات کی پیچیدگی کے اظہار کے لئے جو پیچیدہ اسلوب اختیار کیا جاتا ہے وہ چنداں قابلِ اعتراض نہیں لیکن کوشش کے باوجود اس سے کوئی مفہوم برآمد نہ ہو یا وہ صوتی اور صوری کیفیت بھی نہ ابھار سکے تو کہانی کیسے بنے گی؟

۱۹۶۰ء کے آس پاس سے اُردو ادب میں جدیدیت کی جو رَو آئی ہے اُسے میں نے انتہائی کشادہ قلبی سے لبیک کہا ہے میرا خیال ہے کہ اس رجحان کا سب سے مثبت اثر اردو کی اصنافِ سخن میں غزل نے قبول کیا ہے کیونکہ غزل بذاتِ خود ایجاز و اختصار کا مطالبہ کرتی ہے اور رمزیت و ایمائیت اس کے محاسن ہیں چنانچہ اس نے جدید علامتوں استعاروں اور حسی پیکروں سے اپنے رنگ روپ کو خوب خوب نکھارا، نظم غزل کے مقابلے میں قدرے تفصیل اور وضاحت، ربط اور تسلسل کا مطالبہ کرتی ہے اس لیئے یہاں بھی تجریدیت اور علامت پسندی کے رجحان نے مثبت اثرات ہی مرتسم کیئے لیکن اس سے جتنا فائدہ غزل نے اٹھایا ہے نظم کے حصّے میں اس سے بہت کم آیا ہے۔ بہتر سے بہتر نظریہ اور اچھے سے اچھا ادبی رجحان اپنے کچھ منفی پہلو رکھتا ہے۔ یہی بات میں.. جدیدیت کے تعلق سے بھی کہنا چاہوں گا، میرا خیال ہی نہیں یقین ہے کہ نثر (خواہ اس کی نوعیت تخلیقی ہو یا عملی) وضاحت، افہام و تفہیم اور

ابلاغ کے بغیر نثر نہیں رہ جاتی۔ ابہام شعر میں پہلو داری حسن اور وسعت پیدا کرتا ہے اور نثری اصناف میں اس سے گنجلک اور جھول پیدا ہوتا ہے جدیدیت کے بطن سے جنم لینے والے بیشتر افسانہ نگاروں میں جو خامیاں نظر آتی ہیں ان کا سرچشمہ یہ ہے کہ انھوں نے نثر میں شاعری کے حربے استعمال کیے اور شعوری طور پر جدید افسانہ لکھنے کی کوشش کرتے رہے جس کے نتیجے میں ان کے یہاں یکسانیت سپاٹ پن اور تاریک سرنگ میں ٹامک ٹوئیاں مارنے کی سی کیفیت پیدا ہو گئی جدیدیت کا تاریک ترین پہلو یہ ہے کہ ساتویں دہائی میں وہ کوئی، خالصتاً جدید بڑا افسانہ نگار نہیں پیدا کر سکی کچھ لوگ انتظار حسین، قرۃ العین حیدر، جوگندر پال، غیاث احمد گدی، رام لعل، قاضی عبدالستار، اقبال مجید، کلام حیدری اور اس قبیل کے دوسرے چند افسانہ نگاروں کے نام لے سکتے ہیں جن کے یہاں افسانویت بھی پائی جاتی ہے اور جدت بھی، لیکن میری مراد جدت سے نہیں جدیدیت سے ہے اور میں ان لوگوں کو۔ خالصتاً ویسا جدید افسانہ نگار نہیں سمجھتا جیسے کہ مثال کے طور پر بلراج مین را، سریندر پرکاش اور احمد ہمیش وغیرہ ہیں۔ میرے اس خیال کی تائید اس امر سے بھی ہوتی ہے کہ تا حال اردو میں کوئی بڑا جدید ناول نہیں لکھا جا سکا اور اس بات سے یہ بھی کہ ......
شمس الرحمان فاروقی جیسے جدید نقاد بھی افسانے کی حمایت پر آمادہ نہیں اور اسے شاعری کے مقابلے میں دوسرے درجے کی چیز سمجھتے ہیں حالانکہ میرے خیال میں اصناف ادب کے درمیان اس قسم کے تقابلی

موازنے ہمیں کسی مفید نتیجے پر نہیں پہنچا سکتے ساتویں دہائی کے افسانہ نگاروں کی اہمیت تاریخی زیادہ اور ادبی کم ہے اور انھیں ایک عبوری دور کے تجرباتی کہانی کاروں سے زیادہ حیثیت نہیں دی جا سکتی ۔

مقام شکر ہے کہ پچھلے دس بارہ سالوں میں جو تازہ دم فن کار کہانی کے میدان میں وارد ہوئے ہیں انھوں نے ایک طرف تو جدیدیت تجریدیت اور علامت نگاری کو مقصود بالذات نہیں سمجھا اور دوسری طرف پلاٹ کردار اور واقعات پر مشتمل فارمولا ٹائپ کہانیاں بھی لکھنے سے گریز کیا ہے۔ یہ نسل اس رمز سے واقف ہے کہ ہر کہانی اپنے موضوع اور مزاج کے مطابق اپنے لئے کسی خاص اسلوب اور ہیئت کا مطالبہ کرتی ہے اس لئے اسے اپنے پسندیدہ فریم میں جڑنا کارِ فضول ہے ۔

۱۹۷۰ء کے بعد کی کہانی میں خواہ وہ واقعاتی ہو، تجریدی ہو یا علاماتی ہو، کہانی پن کی لو پھر ٹمٹمانے لگی ہے ہیولوں کی شکل میں ہی سہی کردار پھر لوٹ رہے ہیں اور وحدت تاثر کی گم شدہ کڑی ایک بار پھر کہانی کے ہاتھ آ گئی ہے یہ کہانی کار اپنے علاماتی افسانوں میں کوئی نہ کوئی ایسا عنصر ضرور شامل کرتے ہیں جو کے وسیلے سے ان کی مخصوص علامت کا سرا پڑھنے... والوں کے ہاتھ آ جاتا ہے اور اس کے سہارے وہ حسب توفیق کہانی کی مختلف سطحوں سے لطف اندوز ہو سکتا ہے ۔ قبل ازیں جس درجہ نجی علامات کے استعمال نے کہانی کو جس طرح چیستاں بنا دیا تھا اس سے بھی نئی نسل نے عبرت حاصل کی ہے اور ان کی بیشتر کہانیوں میں جو علاماتی ہیں، دیو مالا اور اساطیر سے اخذ کردہ، نسبتاً کم غیر مانوس علامتیں..

استعمال میں آتی ہیں یہی وجہ ہے کہ پچھلی دہائی کی علامتیں اتنی مجرد مبہم اور غیر واضح نہیں ہیں جتنی کہ ساتویں دہائی کی کہانیوں میں ہوا کرتی تھیں۔ اپنے پیش روؤں کے برعکس جدید ترین کہانی کاروں نے وحدتِ تاثر کی اہمیت کو نہ صرف تسلیم کیا ہے بلکہ اُسے اپنی کہانیوں میں کامیابی کے ساتھ برتا بھی ہے اس نسل نے اپنی کہانی کو شعوری طور پر زیادہ سے زیادہ مبہم غیر واضح اور پر اسرار بنانے کی کوشش نہیں کی جس کا ایک سبب غالباً یہ بھی ہے کہ اُس کے سامنے افسانے کی ویسی چھتنار اور مستحکم روایت نہیں تھی جیسی کہ ساتویں دہائی کے کہانی کاروں کے سامنے تھی اور جس سے شعوری انحراف کرکے اپنی انفرادیت کو اجاگر کرنے کی کوشش میں ان کے افسانوں سے افسانویت جاتی رہی تھی اور روایت سے انحراف کی یہ لے اس حد تک بڑھی تھی کہ ہیئت اور ٹیکنک کے تجربات نے پڑھنے والوں سے ترسیل کا ناطہ ہی توڑ لیا تھا۔ جدید ترین نسل نے اپنے پیش رو کہانی کاروں کے تجربات سے تخلیق کے بنجر علاقوں کی نشاندہی میں امداد حاصل کی ہے اور نئی کہانی کا رُخ زرخیز میدانوں کی طرف موڑ دیا ہے۔ رفتہ رفتہ قاری اور کہانی کار کے درمیان کی خلیج سکڑتی جا رہی ہے الاؤ میں چنگاریاں سر اٹھانے لگی ہیں سننے والے آنکھیں مل رہے ہیں جو اس بات کی علامت ہے کہ نئی کہانی جلد ہی اپنی لغزیدہ گامی سے چھٹکارا پا لے گی اور نئے افق کی طرف تیزی کے ساتھ گامزن ہوگی کوئی وجہ نہیں کہ ان حالات میں ہم نئی کہانی کے آنے والے کل سے مایوسی کا اظہار کریں۔

## عمیق حنفی

# ایک نابینا صنف کی حمایت میں

حیرت نہ ہونی چاہئے اگر کوئی ضرورت سے زیادہ، پرجوش محقق حب الوطنی کے پھن پھیلاتے ہوئے دھارے میں بہتے ہوئے یہ دعویٰ کر بیٹھے کہ مہا بھارت کے عظیم مصنف مہرشی دید دیاس نے ریڈیو ڈرامے کی آمد آمد کی نوید ہزاروں برس پہلے دی تھی ۔ ! مہا بھارت نے ایک اندھے راجہ کو وہ ہولناک اور خونریز ڈرامہ دکھایا تھا جو بہت دور کرکشیتر کے میدان میں کھیلا جا رہا تھا۔ بہرحال یہ کرشمہ عام آدمی کی رسائی کے لئے اس وقت تک ممکن نہ ہوا تھا، جب تک سائنس اور فن کے عقد کے نتیجے کے طور پر تین جدید میوزیس (Muses) میں سے ایک ریڈیو کا جنم نہیں ہوا تھا ۔ (دوسری دو Muses سنیما اور ٹیلی ویژن ہیں) عیش و طرب، شراب و شادمانی کے دیوتا ۔ ڈایونی سس کے مندر کے آرکسٹرا میں اب ان تینوں نے اپنے لئے جگہ محفوظ کرلی ہے ۔ ہرچند کئی ناک چڑھے پجاریوں نے اِن کے داخلے کو ممنوع قرار دینے میں ایڑی چوٹی کا زور لگا دیا تھا۔ مُشتے نمونے از خروارے' .....

مسٹر ایڈورڈ رائٹ (Edward Wright) کا بیان ملاحظہ فرمائیے

ریڈیو ڈرامہ اسٹیج یا فلم کا سنجیدہ بدل کبھی نہیں سمجھا گیا۔ سائنس

اور آرٹ ایک اور اُولاد کی طرح وہ یکساں ضرور، لیکن اس کی فنکارانہ بڑھت کبھی
نہیں ہوئی۔ بے شک اپنی پیدائشی لاچاری اور کمزوری یعنی اندھے پن کی وجہ سے
وہ کسی قسم یا طرز یا عہد کا ڈرامائی ادب تخلیق کرنے کے سوال کا کوئی خاطر خواہ جواب
پیش نہ کر سکا۔"

(A primer for the play - goers)

نقاد ممکن ہے کہ ریڈیو ڈرامے کی ادبی قدر و قیمت تسلیم نہ کرنے کی جسارت
کر جائے مگر تاریخ شہود بالذات حقائق کو نظر انداز نہیں کر سکتی۔ ریڈیو ڈرامے
کی اپنی حیثیت اور شخصیت بن چکی ہے اور اس کے ضمن میں فنّی، تدریسی، صحافتی،
تفریحی، غنائی اور شاعرانہ عناصر کی رنگا رنگی موجود ہے۔ مختلف زبانوں کے متعدد
ریڈیو ڈراموں پر عصر تاریخی مذاق و مزاج کی نمایاں چھاپ ہے۔ یہ ڈرامے بولی
جانے والی زبان کے شیشہ صفت اور شفّاف الفاظ میں لکھے گئے ہیں۔ اپنی عمر
اور نشریات کے فن اور سائنس کی تکنیکی ترقی کے ساتھ ساتھ ریڈیو ڈرامے کا
ارتقا بھی ہوا ہے۔ ریڈیو ڈرامے کی صورت میں ایسی زبانوں کو بھی ڈرامہ مل
گیا ہے، جن کے پاس کوئی ڈرامائی صنف اور روایت پہلے سے موجود نہ تھی۔
ماہنامہ 'آج کل' کے ڈرامہ نمبر میں مسٹر ایڈورڈ رائٹ کی ہمنوائی کرتے ہوئے
پروفیسر احتشام حسین اور ڈاکٹر محمد حسن نے اپنے مضامین میں چند جملے ایسے لکھ
دیئے ہیں، جن سے اختلاف کیا جا سکتا ہے۔ احتشام صاحب نے یہ بھی لکھا ہے
کہ ریڈیو ڈرامہ اسٹیج کا بدل نہیں ہو سکتا۔ یہ بات اسی حد تک ٹھیک ہے۔
ڈاکٹر محمد حسن کے خیال میں 'ریڈیو ڈرامہ اپنے اندھے پن کی معذوری کے باعث
روشنی، سائے، چہرے کے آثار چڑھاؤ، جسمانی حرکات و سکنات اور ایسے

گئی بصری عناصر کے استعمال سے محروم ہے اور پھر اس کی میعاد (Duration)
بھی کم ہوتی ہے ۔ اس لیے ریڈیو ڈرامہ اسٹیج ڈرامے سے کمتر درجہ کی صنف ہے ۔
ڈاکٹر محمد حسن خود بہت اچھے صاحب طرز ریڈیو ڈرامہ نگار ہیں اور ان کا یہ خیال
محض کسر نفسی کا اظہار ہے ۔ ظاہر ہے کہ ریڈیو ڈرامے کے امکانات اور مقاصد
اس کا وسیلۂ اظہار، فن اور ٹیکنک، اسٹیج ڈرامے سے مختلف ہیں ۔ صوتی اثرات
اور موسیقی سے ریڈیو میں ماحول، فضا اور کیفیات کا وہی تاثر پیدا کیا جاتا ہے
جو اسٹیج پر روشنی اور سائے سے پیدا کیا جاتا ہے ۔ آواز کے زیر و بم، اسکے والیوم،
پچ، ٹون اور لہجے کی تبدیلیاں، چہرے کے آثار چڑھاؤ، اور جسمانی حرکات و
سکنات کی کمی بخوبی پورا کر دیتی ہے، اور پھر جہاں تک چہرے کے آثار چڑھاؤ اور
ہاؤ بھاؤ کا تعلق ہے، اسٹیج پر بھی ان کے امکانات بہت محدود ہیں ۔ کلوز اپ
کے بغیر ان کا بھرپور تاثر پیدا نہیں ہو سکتا ۔ ہیوی میک اپ اداکار کے چہرے پر
کٹھ پتلی کی طرح ایک مخصوص ایکسپریشن فکس FIX کر دیتا ہے اور کئی لطیف بھاؤں
کو رنگوں کی دبیز پرتوں تلے دبا دیتا ہے ۔ آواز کے ایکسپریشن کے ساتھ ایسی معذوری
نہیں ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ جدید اسٹیج نے صداکاری کی ریڈیو ٹیکنک سے استفادہ
کیا ہے اور مائیکروفون، ایمپلی فائر، اور ٹیپ رکارڈر کا سہارا لیا ہے ۔ اس سے
اداکاروں کے خلق اور تالو کو راحت ملی ہے ۔ بیس برس پہلے کے اسٹیج کا تصور
کیجئے : آخری صف میں بیٹھی ہوئی بہری بڑھیا تک رسائی حاصل کرنے کے لئے
بیچارے اداکار کو محبت کے نازک اور لطیف راز و نیاز اور خود کلامی کو بھی
چیخنا پڑتا ہے ۔ اب رہا معیار کا سوال تو معیار اور حجم کو کبھی معیار کی حیثیت کبھی
نہیں دی گئی ۔ اور پھر بھلا اب تو مختصر مختصر افسانے، ناولٹ اور یک بابی ڈراموں

کا ذور ہے۔ طویل اصناف کی اپنی اہمیت اور افادیت ہے لیکن اس سے مختصر اصناف کی اہمیت اور افادیت کم نہیں ہوتی ۔

ڈرامہ آخر ہے کیا ؟

• کسی عمل کی نقل : (ارسطو)

• زندگی کی تقلید، کسی رسم کا آئینہ، کسی حقیقت کا عکس : (سیسیرو)

• بیدار کرنے والا، تقویت پہنچانے والا، چونکانے والا : (نکول)

• زماں و مکاں میں ایک ہمہ گیر اپیل رکھنے والا ؛ اطمینان بخش حالات میں زندہ کرداروں کو جنم دینے والا ؛ ہمیں متموّل بنانے یا تبدیل کرنے والا ؛ حسین یا موزوں زبان میں خیالات کا اظہار کرنے والا ؛ زندگی کے معنی بتانے اور مسائل کا مقابلہ کرنے میں ہمارا ہاتھ مضبوط کرنے والا : (جوسف مرسنڈ)

• وہ جس کے، تمام فنونِ لطیفہ کی طرح، سات ستون ہوں وحدت، زور (Emphasis) لے (Rhythm) توازن، (Balance) تناسب (Proportion) ہارمنی اور شکوہ (Grace). (جان ڈول ٹی)

ریڈیو ڈرامے میں یہ سب کچھ ہے۔ تمام فنی اور جمالیاتی خوبیاں ہیں، جو ڈرامے کو ڈرامہ بناتی ہیں۔ بس فرق ہے تو اتنا کہ عمل کے معنی ریڈیو ڈرامے میں آواز کا عمل ہیں۔ یہ ایک سامعہ نواز صنف ہے اور آوازوں کے ذریعہ سامع کے تصوّر میں مناظر و کیفیات پیدا کرتی ہے۔ فن کے ہر شاہد کو کسی نہ کسی

حد تک اور کسی نہ کسی شکل میں اپنے تصور سے کام لینا ہی پڑتا ہے۔ سنسکرت ڈرامے میں تو جگہ اور وقت اور منظر کی تبدیلی کو سمجھنا بھی ناظر کے تصور پر چھوڑ دیا جاتا تھا!

ریڈیو ڈرامے کے اپنے حدود ہیں تو اسٹیج ڈرامے کے بھی اپنے حدود ہیں۔ دونوں کی اپنی اپنی بساط ہے۔ ریڈیو ڈرامہ اپنی مختصر سی میعاد میں بھی اپنے سامع کو زماں و مکاں کی وسعتوں اور پہنائیوں کی یاترا کرانے پر قادر ہے۔ انسانی تجربات کی کثرت میں پوشیدہ وحدت کو نمودار کر سکتا ہے۔ انسانی نفس و روح کی گہرائیوں میں اتار سکتا ہے۔ پتھروں کو گویا سکتا ہے۔ سمندروں کو رُلا سکتا ہے۔ خاموش کردار کے دل و دماغ کی آواز سُنا سکتا ہے۔ بیک وقت کئی زمانوں اور کئی جگہوں کو رُو بکار لا سکتا ہے۔ غائب کو حاضر بنا سکتا ہے۔ آواز اور خاموشی کے جادو جگا کر تاثر کو سیلِ رواں بنا سکتا ہے۔

ریڈیو ڈرامے وسیلۂ اظہار محض زبان اور انسانی آواز نہیں بلکہ اصوات کی پوری کائنات ہے۔ لفظ، آواز، شور، نغمہ اور خاموشی سب اسکے کردار ہیں۔ بعض باکمال پروڈیوسروں نے تو بے لفظ آوازوں کی ترتیب و ترکیب سے نہایت اثر انگیز اور کامیاب ڈرامے پیدا کر دکھائے۔ یہ لاجسم آوازیں ڈرامے کے داخلی حسن اور مرکزی دھارے کی جانب سے توجہ کو ہٹنے کا موقع کم دیتی ہیں۔ یہاں تک کہ اسٹیج کی زیب و زینت اور اداکاروں کے خوبصورت چہرے بھی ڈرامے کے فیضان اور سامع کے درمیان حائل نہیں ہوتے، جس کا خطرہ اسٹیج ڈرامے میں زیادہ ہوتا ہے۔

اس لحاظ سے ریڈیو ڈرامہ، فنی، جمالیاتی اور ادبی ترسیل کے لحاظ سے زیادہ کامیاب صنف ہے۔

بولا جانے والا لفظ نہایت صاف، شفاف اور پاردرشی ہوتا ہے اور سامع کو باصرے میں منقلب کرنے کی قوت رکھتا ہے۔ اس کا نابینا پن ہومر، رودکی، ملٹن اور سورداس کا نابینا پن ہے۔ اگر شاہد میں ذوقِ سلیم اور خلوص نہ ہو تو، ریڈیو ڈرامہ، اسٹیج ڈرامہ، ٹیلی ویژن ڈرامہ اور فلم سبھی بے اثر اور بیکار ہیں۔

ریڈیو ڈرامے کی ادبیت کے متعلق صرف اتنا عرض کرنا کافی ہے کہ ادبی تقاضوں کے علاوہ اس کے فنی اور تیکنیکی تقاضے بھی ہیں۔ جس طرح اسٹیج پر یا اسکرین پر ہونے والا ہر تماشہ ادبی معیار نہیں رکھتا۔ اسی طرح ریڈیو ڈرامے کے نام سے نشر ہونے والا ہر کھیل ادبی معیار پر کھرا نہیں اترتا۔

دنیا میں کوئی چیز کسی چیز کا مکمل نعم البدل نہیں ہوتی۔ اس لئے یہ کہنا کہ ریڈیو ڈرامہ اسٹیج ڈرامہ کا بدل نہیں ہے یا نہیں ہو سکتا، اظہارِ حقیقت تو ہے لیکن اس سے ریڈیو ڈرامے کی حیثیت کم نہیں ہوتی۔ اسے اسٹیج ڈرامے سے کمتر درجہ کی صنف قرار دینا البتہ زیادتی ہے۔ کسی صنف کے امکانات، مقاصد، نوعیت، حدود اور بساط کو نظر انداز کر کے کوئی فیصلہ صادر کرنا عملِ تنقید کے منافی ہے۔ یہ کیا بات ہوئی کہ عینک چلنے میں مدد نہیں کرتی تو جوتیوں سے کمتر درجے کی چیز ہے۔ جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے، بعض خوبیاں اسٹیج ڈرامے میں ایسی ہیں جو ریڈیو ڈرامے میں نہیں ہیں اور بعض ایسی بھی ہیں جو ریڈیو ڈرامے میں ہیں، اسٹیج ڈرامے میں نہیں ہیں۔

مسٹر وی۔ وی۔ جان (V.V. John) رقمطراز ہیں:

• الفاظ کو بھرپور معنویت اور غنائیت سے معمور کرنے کے اعلیٰ فن کے تحفظ میں بے جسم اور لاسلکی آوازوں کے لئے ڈرامہ لکھنا معاون ثابت ہو سکتا ہے اور یہ وہ فن ہے جو سنسکرت کے ناٹک کاروں کے بعد ہم سے چھوٹ گیا۔

مسٹر ایڈورڈ رائٹ کے پاس بھی ریڈیو ڈرامے کے لیے ستایش کے لئے ستائش کے چند الفاظ ہیں:۔

• ریڈیو ڈرامے کی سب سے بڑی عطا یہ ہے کہ، اس نے میوزیکل برج (Musical Bridge) اور پس منظر موسیقی کے کیفیت پرور استعمال سے موسیقی کو ڈرامے میں جذب کر دیا۔

تو سچی بات یہ ہے کہ اگر اندھا دیکھ نہیں سکتا تو لنگڑا چل نہیں سکتا۔ لیکن دونوں کے پاس دل ہے، دماغ ہے، کہنے کے لئے باتیں اور بات کہنے کا ڈھنگ ہے۔ دونوں کے پاس وہ ذہانت اور عملی تجربہ ہے جو انھیں ان کی پیدائشی معذوریوں سے اُوپر اٹھا دیتا ہے۔ دونوں کے مقاصد و اقدار بنیادی طور پر ایک ہیں، وسائل مختلف ہیں۔

اور صاحب اگر کسی نے تھیٹر یا سینما ہال میں اپنی سیٹ محفوظ کرالی ہے اور نیت کر رکھی ہے کہ وہاں کھیل دیکھنا ہے تو ہم کون ہیں، اُسے روکنے والے! جانے دیجئے۔

## قمر رئیس

# جدید اردو ناول
# تشکیل سے تکمیل تک

۱۸۵۷ء کے بعد مولانا محمد حسین آزاد جب قدیم اُردو شاعروں کا تذکرہ مکمل کر کے جدید اُردو شاعری کا آغاز کر رہے تھے تو اُردو میں ناول کی تاریخ کا پہلا باب کھل رہا تھا۔ اس طرح آج سے سو سال پہلے ہندوستان کی اجتماعی زندگی اور شعور کی خاموش سطح پر نئی لہروں کا ارتعاش شاعری میں جدیدیت اور اردو نثر میں ناول نگاری کے اولین نقوش کا آغاز تھا۔ شمالی ہندوستان میں تجدید و اصلاح کی تحریکوں کا یہ دَور پہلی جنگ عظیم تک اپنے منتہا کو پہنچ جاتا ہے اور پھر ذہن و فکر کے نئے دھاروں میں جذب ہو جاتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس دور کی شاعری نشاۃ ثانیہ کی تحریک اور اس سے وابستہ اصلاحی جوش کی ترجمان وطنیت کے جذباتی تصورات کی آئینہ دار اور قومی زندگی اور مناظر فطرت کی منظوم مرقع نگاری کا نمونہ ہے لیکن جہاں تک تخلیقی اسلوب، داخلی مزاج اور فنی ہئیت کا تعلق ہے اس عہد کی جدید شاعری قدیم شاعری ہی کا تسلسل کہی جائے گی۔ اسی طرح اس دور کے وہ واقعیت پسندانہ قصے جو نذیر احمد سرشار، شرر، رسوا اور ان کے مقلدین

نے لکھے اصلاح معاشرت، تہذیب اخلاق اور تصحیح عقائد کا وسیلہ یا پھر غروب ہوتی نوابی دور کی زندگی اور تہذیب کا مرقع اور مرثیہ بن گئے ہیں۔ یوں تو اردو میں دا پسندانہ قصوں یا ناول کے اس تشکیلی دور کا آغاز قدیم جاگیردارانہ نظام زندگی کی شکست اور نئے صنعتی معاشرے کی آمد آمد کا فطری اور ناگزیر نتیجہ تھا لیکن چونکہ ہندوستانی معاشرے کی یہ تبدیلی ملکی پیداواری وسائل کی اندرونی تبدیلی کا نہیں بلکہ برطانوی سامراج کے نئے اقتدار، اصلاحی... تحریکوں کے اثرات اور ترقی یافتہ یوروپی معاشرے کی تمدنی برکتوں کا ادبی جذب و اثر کا نتیجہ تھا اس لئے اس عبوری دور کے ناولوں میں قدیم اخلاقی کہانیوں، تمثیلی قصوں، داستانوں، اور شعری اسالیب کے اثرات نمایاں حیثیت رکھتے ہیں مرزا رسوا کے وہ معاشرتی ناول جنھیں انھوں نے عصری زندگی کو موضوع بنایا ہے، اصلاح معاشرت اور اصلاح نفس کے اخلاقی اور عاشقی رنگ اور رجحان کے آئینہ دار ہیں لیکن اس مصلح اور عالم دین کی شخصیت میں جو حسن پرست فنکار، رند مشرب عاشق اور جدید و قدیم فلسفہ اور سائنس علوم سے بہرہ ور انسان دوست دانشور چھپا تھا اس نے بعض نجی محرکات، کے زیر اثر امراؤ جان ادا کے توسط سے اپنے ماضی اور اسکے تہذیبی عروج و زوال کے سرچشموں کو دریافت کرلیا اور اس طرح اردو کو ایک ایسا ناول دیا جو اس دور کے ناولوں میں ممتاز اور منفرد حیثیت رکھتا ہے۔ شرر نے بھی اپنے بعض تاریخی ناولوں میں قصے کے منطقی ربط اور متوازن ترتیب کا سلیقہ دیا ہے لیکن مجموعی طور پر یہ دور تشکیلی دور ہی کہلائے گا۔ پریم چند نے بھی پہلی جنگ عظیم تک انڈین سوشل ریفارم سیریز

کے تحت ہم خرما و ہم ثواب، جلوۂ ایثار، کشنا اور بازارِ حسن کے نام سے جو ناول لکھے وہ ہندو قوم اور ہندوستانی معاشرت کی اصلاح کے جوش و ولولے سے معمور ہیں۔

دراصل گوشہ و عافیت" سے (جو پریم چند نے جنگِ عظیم کے بعد ۱۹۲۰ء میں مکمل کیا) اُردو ناول کی تاریخ میں ایک نئے موڑ اور نئے دور کا آغاز ہوتا ہے۔ اس میں ہندوستانی معاشرہ کی بڑھتی ہوئی طبقاتی آویزش اور اس کے بنیادی مسائل کا احساس و شعور ناول کے فن کو ایک نیا روپ دیتا اور ناول کو عام انسانی زندگی کا ذریعہ بنا دیتا ہے۔ اکتوبر انقلاب کی کامیابی، پہلی جنگِ عظیم کا خاتمہ، برطانوی اقتدار کے خلاف بڑھتی ہوئی صف آرائی، جزوی صنعت کاری سے شہری زندگی کی ہما ہمی، محنت کش طبقہ کی بیداری، متوسط طبقے کی نمود، اور مشرق و مغرب کی آویزش سے ہندوستانی معاشرہ جس نئے قالب میں ڈھل رہا تھا اور اس میں فرد کا کردار جتنا متحرک اور تہہ دار برگشتہ اور بیزار ہوتا جا رہا تھا، پریم چند کے ناول اسے سمجھنے کی سب سے زیادہ دیانتدارانہ اور سنجیدہ کوشش ہیں۔ یہ سعیٔ پیہم "گوشہ عافیت" سے "گئو دان" تک ناول کے نئے امکانات اور نئی روایات کی تلاش و تعمیر میں صرف ہوتی نظر آتی ہے۔ پریم چند کے ذہنی اور فنی ارتقاء کے سلسلے میں یہ بات اہم ہے کہ جیسے جیسے ہندوستانی سماج کے بدلتے ہوئے طبقاتی کردار کے بارے میں ان کی آگہی بڑھتی گئی۔ ان کی تخلیقی فکر پر جلا ہوتی گئی۔ جیسے جیسے مظلوم اور پامال طبقوں سے اُنکی ہمدردی گہری ہوتی گئی، فن پر اُنکی گرفت بڑھتی گئی۔

انکی تخئیلی قوت اُن کے آدرشوں سے زیادہ سماجی اور تہذیبی حقائق پر اعتماد کرنے لگی۔ ان کے کردار زیادہ تہہ دار، دلچسپ اور مکمل ہوتے گئے۔ ابتدا میں وہ نذیر احمد کی طرح بعض مسائل کو لے کر ناول کا خاکہ تیار کیا کرتے تھے بعد میں وہ اپنے گرد و پیش سے سورداس، نرملا اور ہوری جیسے اشخاص چن کر ناول کی تعمیر کرنے لگے۔ انکی ذہنی تصویریں زیادہ روشن ڈرامائی اور تاثر آفریں ہوتی گئیں۔ 'گئودان' کی فنی ساخت میں ایک ... کوہستانی عوامی گیت کا زیر و بم، سوز و درد اور دل میں ڈوب جانے والی دلکشی اور سادگی ہے اور یہ ناول انکی فنی بصیرت کا نقطۂ عروج ہے۔

اس میں شک نہیں کہ پہلی جنگ عظیم سے ۱۹۳۶ء تک اردو ناول نگاری کا دوسرا دَور پریم چند کا دَور کہلائے گا۔ اس عہد میں ان کے ناول اس فن کا بلند ترین معیار ہیں۔ اردو میں صرف پریم چند ہی ہیں جنھوں نے نذیر احمد، سرشار اور رسوا کے ورثہ اور ان کی روایت کو سمجھا اور اسے اپنی سعیٔ مسلسل سے آگے بڑھایا ان کے دوسرے معاصرین مثلاً راشد الخیری، نیاز فتحپوری، مجنوں گورکھپوری اور قاضی عبدالغفار کی کوششیں ناول کے اعلیٰ یا خوب تر معیاروں کی تلاش و تعمیر میں کوئی نمایاں حیثیت یا اہمیت نہیں رکھتیں۔ تخیلی ادب میں ان کی اہمیت اور مقبولیت کے اسباب.. دوسرے ہیں۔

پریم چند کے بعد ناول میں جدید تر رجحانات کے ذکر سے پہلے اس حقیقت کی طرف اشارہ ضروری ہے کہ پریم چند کا نقطۂ نگاہ سائنسی نہیں تھا اُن کے ذہن کی تربیت اور تشکیل انیسویں صدی کی اصلاحی

اور بیسویں صدی کے اوائل کی وطن پرستانہ تحریکوں کی آغوش میں ہوئی تھی۔
جاگیر دارانہ اور زرعی نظام کی سیدھی سادی زندگی اور اقدار انھیں عزیز تر
تھیں وہ سائنسی فتوحات اور صنعتی ترقیوں سے خائف رہتے تھے اور کبھی کبھی
بڑی حسرت سے ماضی کی طرف مڑ کر بھی دیکھ لیتے تھے۔ اس لئے آخر تک اُنکا
نقطۂ نگاہ تصوّر پرستی، روحانیت اور اخلاقی عناصر سے یکسر پاک نہیں ہو سکا
اور جیسا کہ اکثر ناقدین نے کہا ہے وہ سائنسی اشتراکیت پر نہیں بلکہ اُسکی
انسان دوستی پر ایمان لائے تھے۔ وہ زندگی کے تضادات اور سماجی مسائل
کا حل سائنسی بصیرت سے نہیں اخلاقی اور مثالی زاویوں سے تلاش کرتے
تھے یہ ایک بڑی وجہ ہے کہ ان کے ناولوں میں حقیقت نگاری اور فنی تکمیل
کا احساس ناتمام اور ناقص نظر آتا ہے۔

۱۹۳۶ء کے بعد ادیبوں کی جس نئی پود نے ناول اور افسانے کو
اظہار کا ذریعہ بنایا وہ پریم چند کے مقابلے میں جدید تر ذہن، سائنسی فکر
اور احساس تازہ کی مالک تھی اسکے عرفان و آگہی کی بنیاد جدید سائنسی علوم
تھے۔ اس کے ذہنی وجود کی تعمیر میں اگر ایک طرف مارکس اور اشتراکی
سرمایۂ ادب تھا تو دوسری طرف فرائڈ، ڈی۔ ایچ لارنس، اور ....
جیمس جوائس جیسے مفکر اور ادیب تھے اُن کے نظریات اور ادب سے
ہر ادیب نے اپنے کردار اور مزاج کی مناسبت سے استفادہ کیا انھوں
نے فرد اور سماج کے بدلتے ہوئے رشتے کو سمجھتے ہوئے سماجی عوامل کے
ساتھ ساتھ فرد کے کردار اور اس کے تجربات پر زور دیا اس طرح
اُردو ناول میں تحلیل نفسی اور داخلی حقیقت نگاری کی تازہ لہر پیدا ہوئی۔

پریم چند کے بعد شروع ہونے والا یہ دَور گزشتہ تیس سال کے زمانے پر محیط ہے لیکن اس درمیان ۱۹۶۰ء کے آس پاس ایک نئی پود بھی اس کارواں میں شامل ہوگئی جو احساس و شعور کی ایک نئی سطح اور نئے زاویۂ فکر کی نمائندہ ہونے کے باوجود اس سے الگ نہیں۔

اس تیس سالہ دَور میں اُردو ناول نے عصری زندگی اور بصیرت کی تفسیر و ترجمانی کرتے ہوئے جس طرح فن کے نئے امکانات کی جستجو اور نئی روایات کی تعمیر کی ہے اُس کا مطالعہ ہی دراصل جدید اُردو ناول کا مطالعہ ہے۔ آسانی کے خیال سے اس زمانے کو ۱۹۶۰ء سے قبل اور اس کے بعد کے ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

اس عہد میں حقیقت پسندانہ ادب کی کثیر اشاعت اور مقبولیت اس بات کا ثبوت ہے کہ فرد کی ذات اور زندگی زیادہ پیچیدہ، پُرآشوب اور پُر فسوں ہوتی جا رہی ہے اور اس نسبت سے خارجی قوتوں سے اس کی آویزش بھی زیادہ شدید اور گہری ہو رہی ہے اس عہد میں دانش و فکر ادب و سیاست، تعلیم و تہذیب غرض زندگی کے ہر شعبے میں متوسط طبقہ نمایاں حصہ لے رہا تھا اور مختلف حالات میں اس کی نفسیات نت نئی صورت اختیار کر رہی تھی۔ پریم چند نے جب اُسے اعلیٰ سماجی اور سیاسی میدانِ عمل میں [illegible] تھا تو اس کی عملی قوت جرأت و ہمت حوصلہ مندی اور امید پروری پر اُنکی نظر جم گئی تھی، اس دور کے ناول نگاروں نے اسے نئے حالات میں ذرا زیادہ قریب سے دیکھا تو اس کی داخلی کشمکش محرومیوں احساساتی ہیجان اور روحانی کرب دردمندی نے انھیں شدت سے متاثر

کیا سکیں۔ اس کی شکست خوردگی، اور یاس دفرد کی انفرادی ہو کر اجتماعی آویزش
اور آشوب کی ساری فضا کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہے۔ "لندن کی ایک رات"
کا ہیرو نعیم ایک موقع پر سوچتا ہے "انسان کی قسمت میں یہ جگر خراشی، یہ کوفت
آخر کیوں لکھی ہے۔ ہم کتنے بے بس ہیں۔ سب سے زیادہ تکلیف دہ روحانی....
مصیبت ہے جو ہمیں لاچار کر دے جو ہمارے جذبات کو اتنا الجھا دے کہ
پھر انکا سلجھنا مشکل نہیں ناممکن ہو جائے۔" سجاد ظہیر کے اس ناولٹ کے
بیشتر کردار اسی روحانی اذیت اور باطنی کشمکش سے دوچار ہیں۔ نعیم اعظم
راؤ، احسان، جیرن سب اسی کربناک جذباتی کشمکش کا نمونہ ہیں جو اس
دور میں تعلیم یافتہ اور متوسط طبقہ کے ہندوستانی نوجوان کا مقدر تھی۔ عشق۔
مےنوشی اور یار باشی سے بھی ان کے زخموں اور دکھوں کا مداوا نہیں ہوتا۔
وہ سب اپنے ملک کی غلامی، افلاس ذات اور کروڑوں ہموطنوں کی مظلومی
کے بارے میں سوچتے ہیں۔ انکا مادی وجود لندن میں معنوی وجود ہندوستان
میں ہے۔ سجاد ظہیر نے پہلی بار اس ناولٹ میں شعور کی رو کی تکنیک کو جزوی
طور پر لیکن کامیابی اور تخلیقی مہارت کے ساتھ برتا ہے۔ اس میں داخلی تصویر
کشی اور تلازمۂ خیال کے بست وکشاد کے فنکارانہ شعور سے کرداروں
کو اچھوتے زندہ پیکر دیئے گئے ہیں اس طرح یہ ناول بھی اپنی تکنیک نقطۂ
نگاہ اور فنی ساخت کے اعتبار سے جدید امکانات کی بشارت ثابت ہوا۔
یہ صرف چند نوجوانوں کی حکایت سب نہیں بلکہ ہندوستا کی ذہنی تاریخ
کا ایک جز اور زندہ سماجی حقیقتوں کا مرقع بن گیا ہے۔ اس کی تکنیک
اس لحاظ سے بھی اچھوتی ہے کہ ناول کا ہر کردار پلاٹ کی تشکیل میں اساسی

اہمیت رکھتا ہے۔ ان کے نظریاتی اختلافات اور انفرادی فکر و عمل اور ردِ عمل کی ترکیب و ہم آہنگی سے جو جذباتی فضا بنتی ہے جو ذہنی روشنی ابھرتی ہے اور سماجی معنویت پیدا کرتی ہے وہی ناول کا پلاٹ اور ناول نگار کا مقصودِ نظر ہے۔

کچھ عرصہ بعد اسی تکنیک کو قرۃ العین حیدر نے اپنے ناول "میرے بھی صنم خانے" میں زیادہ انہماک، جزرسی اور کامیابی سے برتا اور پیش کیا۔ اس کا موضوع برطانوی عہد میں اودھ کے جاگیردار طبقہ کا تہذیبی زوال اور اس کی موت کا المیہ ہے اس طرح موضوع کی حد تک یہ ناول پریم چند کی روایت سے گریز لیکن سرشارؔ اور رسواؔ کی روایت کی تجدید کا مظہر ہے۔ اس کا موضوع بھی نوابی دور کی لکھنوی تہذیب کا زوال رہا ہے فرق صرف اتنا ہے کہ "میرے بھی صنم خانے" میں نوابین کے محل سراؤں، خانم کے کرخانے اور چوک کی جگہ غفران منزل۔ لالہ رخ، دلکشا کلب اور حضرت گنج نے لے لی ہے۔ دوسرے یہ کہ رسواؔ اور سرشارؔ نے نسبتاً غیر جذباتی ہو کر اس طبقہ کی زندگی کو تاریخی اور سماجی حقائق کے پس منظر میں دیکھنے کی کوشش کی ہے جبکہ قرۃ العین کے یہاں صورتِ حال برعکس ہے تاہم تقسیم ہند کے سانحہ تک پہنچتے پہنچتے ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے قرۃ العین کے جذباتی اور فکری دھارے نے ایک کروٹ بدلی ہے۔ مشترکہ قومیت، مشترکہ کلچر کی بقا اور قومی آزادی کے جو خواب وہ دیکھ رہی تھیں ان کی شکست کا کرب بیچو کی موت کے مرثیہ میں پوری شدت سے ابھر آیا ہے پھر آخر میں دہلی سے رخشی کی واپسی اور غفران منزل میں قائم دفتر کے سنتری

کا اسے روک کر یہ کہنا کہ غریبی مہیلاؤں کے ری سٹیلمنٹ کا دفتر امین آباد میں کھلا ہوا ہے۔ نہ صرف یہ کہ تعلقہ دار طبقہ کی نزاعی ہچکی کا منظر ہے بلکہ یہ ناول ایک علامتی رنگ میں ہندوستانی مسلمانوں کا المیہ بھی بن جاتا ہے جو اپنے ہی وطن میں مہاجر ہو جاتے ہیں۔

یہ ناول ایک شاعرانہ تخیل اور اچھوتی تکنیک کا بے مثل کرشمہ ہے۔ مغرب میں شعور کی رو کا دبستان، ناول میں سماجی حقیقت نگاری کے خلاف ردِ عمل اور اس احساس کا نتیجہ ہے کہ سماجی حقیقت نگاری کو جسے غلطی سے نقل.... ( imitation ) کہتے ہیں، ناول میں انسانی زندگی کے ناقص سطحی اور محدود تجربات کا احاطہ کرتی ہے، خارجی اور سماجی زندگی اتنی گنجان وسیع اور بے ہنگم ہے کہ اس طرح ناول میں اسکا احاطہ ممکن ہی نہیں۔ زندگی بقول ورجینا وولف روشنی کا ایک ایسا ہالہ، ایک ایسا نیم شفاف ملفوف ہے جو شعور کے آغاز سے آخر تک ہم پر محیط رہتا ہے اس لئے اس کا خیال ہے کہ اس تغیر پذیر انسانی روح کی خوابگوں فضا کو خواہ وہ کتنی ہی نازک اور تہہ دار ہو ناول میں اس طرح پیش کرنا کہ اجنبی اور خارجی عناصر کم سے کم راہ پائیں، ناول نگار کا حقیقی منصب ہے۔ اس زندگی کو صرف شعور کی رو اور تلازمۂ خیال کی آزادی کے ذریعے ہی گرفت میں لایا جا سکتا ہے دوسرا معاون طریقہ یہ ہے کہ اس کی زندگی کی مصوری میں داخلی حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ علامتی اسلوبِ اظہار اختیار کیا جائے تاکہ باطنی وجود کے اچھوتے تجربات اور فکر و خیال کی زیادہ سے زیادہ تہیں کھل سکیں۔ اس دبستان کے مطابق ناول میں مختلف اور متعدد ذہنوں کو یکجائی اور وحدت میں پیش

کرنا بھی ضروری ہے اور یہ اس وقت ممکن ہے جب وہ منطقی استدلال سے محروم ہوں ۔ استدلال ہمیں گھڑیوں کے شکنجے میں جکڑ دیتا ہے جبکہ شعور کی فطری رَو ہمیں ابدی بنا دیتی ہے اور ازل سے ابد تک بہتے ہوئے وقت کے دھارے میں انسانی رُوح وحدت کا شفاف پیکر اختیار کر لیتی ہے ۔

یہ تکنیک اور اس کے پیچھے وقت کے تسلسل، سماجی حقیقتوں اور منطقی مطالعہ کی نفی اور انسانی وجود کی ٹریجیڈی کے جو تلازمات اور تصورات ہیں، قرۃ العین نے ان سے بھی استفادہ کیا ہے ۔ اُن کے اکثر کرداروں کے باطنی اور ذہنی تجربات میں بلا کی یکسانیت ہے وہ ایک ہی آواز اور انداز میں باتیں کرتے ہیں اُنکی لمحاتی اور جذباتی زندگی ایک ہی ہے اور وہ زندگی بڑی سطحی، حقیر، بے معنی لیکن معصوم ہے ۔ ناول کے پہلے حصے میں اکثر یہ صدا سنائی دیتی ہے ۔

" یہ دنیا بڑی اچھی جگہ ہے بڑی خوبصورت ہے لوگ کتنے سوئیٹ ہیں ہر شئے حسین ہے ۔ موسم اتنا پیارا ہے ۔ آسمان پر دھنک نکلی ہے ۔ اتنا اچھا لگ رہا ہے ۔"

لیکن ناول کے دوسرے حصے میں ساحل دھنسنے لگتے ہیں کرداروں کی کشتی ہلکورے کھاتی ہے اور اجتماعی زندگی کے بھونچالوں میں زعفران منزل کا آئینہ خانہ کانپنے لگتا ہے تو رات کا سناٹا گہرا ہوتا جاتا ہے ہوائیں روتی ہیں ۔ طوفانی بادل گرجتے ہیں اور اندھیرا بڑھنے لگتا ہے ۔ یہ صدائیں بار بار آتی ہیں

" اوسے اس اندھیرے کے اُس پار کیا ہے ۔ مجھے ایک مشعل لا دو تا کہ میں ۔۔ اندھیارے کی وادیوں میں قدم رکھ سکوں ۔"

صفحہ ۲۷۶

اس دنیا میں جگمگاتی زندگی کے سارے الوژن ختم ہو گئے، دل اس تاریکی میں ڈوبتا جا رہا ہے۔

صفحہ ۳۰۹

یہ احساس گہرا ہوتا جاتا ہے یہاں تک کہ جب منزل لیلیٰ (لیلیٰ رات کی علامت) آتی ہے تو خاک و خون اور ہلاکت کے ہولناک طوفان میں آبگینہ کی طرح چمکتی ہوئی احساس کی شفاف زندگی کا شیرازہ اس طرح بکھرتا ہے کہ نشان بھی باقی نہیں رہتا۔ ناول کے آخری حصے میں جہاں سماجی حقائق کی تلخیوں اور سیاسی حالات کی سنگینی کا مس ہے، شعور کی رو دھیمی ہو جاتی ہے لیکن دلکش استعاروں، ... کنایوں اور اچھوتے رموز و علائم میں سانس لیتی ہوئی خیال انگیز زبان قاری کو شدت سے متاثر کرتی ہے اس لئے کہ وہ انسانی ذہن پر پڑنے والے اجمالی تغیرات کے پُر اسرار نازک اور بے نام انعکاسات کو نام دیتی ہے۔ اس پُر فسوں لطیف اشاراتی زبان کی وجہ سے ناول کا تصور ایک مکمل اور مؤثر نظم کی طرح ذہن میں آتا ہے۔ گردابار راج کے کنور صاحب کی موت کا منظر جب — "آفتاب خانقاہ کے میناروں تک پہنچ چکا تھا، زوال کا وقت تھا، دھوپ ڈھلنے والی تھی، کھڑکیوں کے رنگ برنگ شیشوں میں سے چھنتی ہوئی دھوپ (دیوان خانے کے) گرد آلود فرنیچر پر پڑ رہی تھی اور اس کی کرنوں کی زد میں آ کر اڑتے ہوئے ذرے کندن کی طرح دمک رہے تھے۔ — حویلی کے سارے کمرے سائیں سائیں کر رہے تھے۔ کنور صاحب اپنی محبوب کتاب "فتاویٰ شیخ" اٹھا کر اس کی ورق گردانی کی کوشش کرتے ہیں لیکن وہ ان

کے ہاتھ سے چھوٹ کر گر جاتی ہے اور وہ دیوار کی طرف کروٹ بدل کر ابدی نیند سو جاتے ہیں ـــــ یہاں الفاظ محض بیانِ حقیقت نہیں۔ تخلیقی استعمال سے ان کی کئی معنوی تہیں کھلتی ہیں اور نثر شعری اوصاف و عناصر کا نمونہ بن جاتی ہے۔

قرۃ العین کا یہ تجربہ اور اس کے بعد "سفینۂ غم دل" اور "آگ کا دریا" کی صورت میں اس کی توسیع و تکمیل اردو ناول کی تاریخ میں جدت اور تکمیلِ فن کے احساس کا ایسا شاداب جزیرہ ہے جہاں کسی دوسرے کی رسائی نہ ہو سکی۔

قرۃ العین کی شدتِ احساس اکثر رومانی لباس میں جلوہ گر ہوتی ہے۔ ان کے کردار تخیل پرستانہ آرزو مندی کا پیکر ہیں۔ ان کی روح کی المناکی تنہائی اور خود نگاہی بھی رومانی تخیل کی دین ہے۔ رومانیت کی یہ شبہ نشیں موج اس دور میں عصمت چغتائی، کرشن چندر اور عزیز احمد کے ناولوں میں بھی نظر آتی ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے پریم چند کی تصور پرستی نے ان کے یہاں رومانیت کی جگہ لے لی ہے تاہم اس میں کوئی شک نہیں کہ ان کے اجتماعی شعور اور نفسیاتی بصیرت نے فنی دلکشی اور تکنیک کے اعتبار سے اردو ناول کو ... پریم چند سے آگے کی راہیں دکھائیں۔

اس دور میں اگرچہ ناول کے مقابلے میں افسانہ کو زیادہ فروغ ہوا لیکن ناول میں بھی ایک نئی انسان دوستی اور تحلیل نفسی کے رجحان نے فنی تکمیل کے نئے امکانات پیدا کئے۔ عصمت کا "ضدی" اور "ٹیڑھی لکیر" کرشن چندر کا "شکست" اور عزیز احمد کا "گریز" اور "ایسی بلندی" ایسی پستی" اس دور کے نمائندہ ناول کہے جاتے ہیں۔

عصمت نے ایک چونکا دینے والی جرأت بصیرت اور بے باکی کے ساتھ
متوسط طبقہ کی عورتوں اور لڑکیوں اس کی نفسیات اور مسائل کو اپنا موضوع
بنایا۔ عشق اور جنسی زندگی کے بارے میں پریم چند کا نقطۂ نظر آخر تک
ان کے اخلاقی آدرشوں کی گرفت سے آزاد نہ ہو سکا۔ وہ جبلی اور جنسی محرک پیدا
کے نتیجہ میں فرد کی ذات اور زندگی میں پیدا ہونے والی جذباتی اور ذہنی الجھنوں
کو نہ دیکھ سکے۔ عصمت اور عزیز احمد نے اس پہلو پر زور دیا تاہم عصمت
نے ایک لمحہ کے لئے بھی سماجی عوامل کو نظر انداز نہیں کیا اس لئے ان کے
فن میں ایک صحت مند توازن ملتا ہے حال ہی میں ایک روسی خاتون کے
نام عصمت نے اپنے ایک خط میں لکھا ہے ــــ "ٹیڑھی لکیر" میں نے عام زندگی
سے متاثر ہو کر لکھی تھی اس کے تمام کردار زندہ ہیں اپنے اور اپنے دوستوں
کے خاندان ہیں۔ میں نے سائکالوجی پر بہت سی کتابیں پڑھیں ان سے
مجھے شمن کے کردار کا نفسیاتی تجزیہ کرتے وقت مدد ضرور ملی مگر فرائڈ
کے اصول کے بالکل الٹ لکھا ہے فرائڈ کہتا ہے کہ ہمارا ہر فعل جنسی تحریک
سے ہوتا ہے مگر میں نے ظاہر کیا ہے کہ جنس اپنی جگہ ہے مگر ماحول کا اثر
سب سے زیادہ ہوتا ہے "ــــ اور عصمت کا یہ دعویٰ صحیح ہے " ضدی "
اور " ٹیڑھی لکیر " دونوں کے کرداروں کا مطالعہ اسی متوازن نقطۂ نظر
کا ثبوت ہے اگرچہ " ضدی " میں رومانی عناصر نے حقیقت نگاری کے معیار
کو مجروح کیا ہے خصوصاً آخر میں جب آشا چتا سجا کر پورن کی لاش گود میں
لے کر ستی ہو جاتی ہے تو ان کا بلا خیز عشق ایک مثالی اور ماورائی حیثیت
اختیار کر لیتا ہے تاہم اس المیہ کی ذمہ دار متوسط طبقہ کی روایت پرستی

جھوٹی عزت اور مجہول خاندانی وقار ہی قرار پایا ہے۔ "ٹیڑھی لکیر" کا فنی اسلوب سوانحی ہے۔ مرزا رسوا کا ناول "امراؤ جان ادا" اور پریم چند کا "نرملا" بھی اسی انداز کے ناول ہیں لیکن عصمت کا ناول ان سے اس لئے مختلف ہے کہ وہ نفسیاتی تجزیہ کی بنیاد پر شمن کے کردار کی تعمیر کرتی ہیں۔ فرد کی ذات ایک کائنات ہے اس کی سیرت جامد نہیں بلکہ ایک تغیر پذیر متحرک اور سیال وجود ہے جو حالات و موثرات کے سانچوں میں نت نئے قالب اختیار کرتا رہتا ہے۔ اس کی صورت گری میں کتنے ہی پیچیدہ اور پراسرار محرکات کار فرما ہوتے ہیں اس کے عمل اور رد عمل، خواہشوں اور فیصلوں میں کتنے معلوم اور نامعلوم عوامل کام کرتے ہیں؛ اس حقیقت کا احساس پہلی بار عصمت کے ناول "ٹیڑھی لکیر" میں ہوتا ہے لیکن ہر لحظہ ارتقا پذیر شمن کے کردار کی عکاسی میں عصمت گرد و پیش کی آویزش اور سماجی اثرات کو نظر انداز نہیں کرتیں۔ شمن کا جذباتی اور ذہنی سفر متوسط طبقہ کی حبس گھٹا دینی گھریلو فضا اور پیچیدہ سماجی راستوں میں ہوتا ہے عصمت اس کی طرف بلیغ اور معنی خیز اشارے کرتی ہیں اور معلوم ہوتا ہے کہ بیسویں صدی کی پانچویں دہائی میں اپنی دنیا آپ بنانے والی ایک مسلمان لڑکی کس طرح کی داخلی اور خارجی ترغیبات اور طاقتوں سے نبرد آزما ہوتی ہے۔ اس کی تیز رفتاری میں ماضی اور حال، فرد اور سماج، خواب اور حقیقت اور تہذیب و تعمیر کی جو کشمکش عصمت نے دکھائی ہے وہ فن پر ان کی قدرت کا ثبوت ہے۔ یہ بھی سچ ہے کہ عصمت نے گھریلو معاشرت کی عکاسی کے لئے نہ صرف یہ کہ اردو ناول کے ذخیرۂ الفاظ میں اضافہ کیا بلکہ بول چال

کی گھریلو زبان کو اپنا کر انھوں نے ناول کا دامن عام لیکن اچھوتے تجربات سے بھر دیا اور اسطرح اپنے کرداروں میں زندگی کی روح دوڑا دی۔

حقیقت نگاری میں رومانیت کی جو چاشنی "ضدی" میں تھی کرشن چندر کے ناول "شکست" میں وہ زیادہ روشن اور رچی ہوئی صورت میں ملتی ہے۔ عزیز احمد نے اُسے اردو کا بہترین ناول قرار دیا تھا اور ڈاکٹر احسن فاروقی اسے ناول لکھنے کی کوشش میں مصنف کی کھلی شکست سے تعبیر کرتے ہیں۔ دونوں رائیں دو انتہائیں ہیں۔ کرشن چندر نے فطرت کے بیکراں حسن کے آغوش میں جو انسانی نقش ابھارے ہیں ان کے گرد رنگینی کا ایک ہالہ ضرور ہے لیکن وہ سب فریادی ہیں اذیت، جراحت اور شکست و محرومی ان کا مقدر ہے ان کے معصوم خواب مہاجنی تمدن تو ہمات کے آسیبی شکنجے میں گھٹ گھٹ کر دم توڑ دیتے ہیں۔ شیام ونتی چھایا موہن سنگھ چندرا سب کی روحیں زخم خوردہ ہیں۔ سب جینے کی آرزو میں موت سے دست و گریباں ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ عشق و محبت کی واردات اور مناظر فطرت کی محاکاتی مصوری میں کرشن چندر بے مثل تخیلی قوت اور قدرت کا مظاہرہ کرتے ہیں لیکن ناول کا فن جس سنجیدگی انہماک اور زندگی کے بارے میں جس فلسفیانہ رویئے کا مطالبہ کرتا ہے کرشن چندر اُسے پورا نہیں کرتے۔ انکی جذباتیت اور خیال پرستی کرداروں کو ایک حقیقی اور بشری وجود دینے اور سماجی آویزش کی موثر نقش گری میں اکثر مانع ہوتی ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ انکی رومانیت انحطاطی یا ماورائی کوائف سے مملو ہو لیکن ایسا بھی نہیں ہے کہ ان کے کردار عصری زندگی کے تہہ در تہہ حقائق اور نفسیاتی الجھنوں کو

گہرائی اور گیرائی سے بے نقاب کر سکے ہوں۔ پھر یہ بات بھی سمجھ میں نہیں آتی کہ محنت کش عوام کی زندگی کے خشک بے رنگ اور تلخ حقائق سے دلچسپی لینے والا ان کے مسائل پر غور و فکر کرنے والا ادیب ایسی رنگین زبان کس طرح لکھ سکتا ہے۔ بہر حال قرۃ العین کے ناول کی طرح "شکست" بھی اس دور میں حقیقت اور رومان کی آمیزش کے اعتبار سے ایک نیا تجربہ تھا اور یہی اس کی مقبولیت کا سبب ہے۔

اس دور میں عزیز احمد کے ناول اردو میں نئے امکانات، نئی حقیقتوں کی ترجمانی اور نئے فنی شعور کے اظہار کا نمونہ ہیں۔ عزیز احمد نے مواد اور موضوع کی حسن کارانہ ترکیب اور پیشکش میں جس سلیقے سے کام لیا اس نے اُردو ناول کو تکنیکی تکمیل کے نئے معیار دیئے۔ انھوں نے شہر کی پیچیدہ طبقاتی زندگی کے جذباتی اور ذہنی انتشار، مغربی اور مشرقی تہذیب کے تصادم اور متوسط طبقہ کی بدلتی ہوئی نفسیات کو بڑی بے باکی اور ژرف نگاہی سے پیش کیا۔ "گریز" اور "ایسی بلندی، ایسی پستی" میں نعیم اور سلطان حسین کے کردار اس طبقے کی ذہنی اور جذباتی الجھنوں کی مکمل اور جاندار تصویریں ہیں۔ عزیز احمد کے کردار ایک آزاد فضا میں سانس لیتے اور ہر سمت میں حرکت کرتے نظر آتے ہیں ان کی آلودگیوں اور لغزشوں پر پردہ پر دہ نہیں ڈالتے تاہم یہ احساس ضرور ہوتا ہے کہ انھوں نے متوسط طبقے کو امراء و جاگیردار طبقے کی مغرب زدہ اور عیش پرستانہ زندگی سے اس کے رابطوں کی فضا میں پیش کرنے پر اصرار کیا ہے اور اس طرح متوسط طبقے کے انہیں پہلوؤں پر زور دیا ہے جو "انحطاطی، مریضانہ۔ اور تعیش پسندانہ ذہنیت کو سامنے

لاتے ہیں۔ محنت کش طبقہ کی زندگی اور اس کے مفادات سے اسکا تعلق ...
عزیز احمد کی نظروں سے اوجھل رہا اس لئے ان کے ناول تکنیک کے اعتبار
سے تکمیل طرف قدم بڑھانے کے باوصف یک رُخ اور ناقص ہیں۔ وہ
برطانوی عہد کی پیچیدہ سماجی زندگی کی وسعت اور گہرائی کا پورا احاطہ نہیں
کر پاتے۔

ابتک ۱۹۴۷ء سے قبل کے اردو ناول میں جدید امکانات کی طرف
اشارہ کیا گیا ہے۔ گزشتہ پندرہ سال کا زمانہ اُردو ناول کے فروغ اور
مقبولیت کا زمانہ ہے۔ اس دور کے قارئین نے افسانے سے زیادہ ناول کا
مطالبہ کیا اور ناول اس عہد کی سب سے نمائندہ صنف بن گیا لیکن یہ بھی صحیح
ہے کہ اس مدت میں کثیر تعداد میں جو ناول لکھے گئے وہ قدیم رنگ کے اصلاحی،
اخلاقی، تاریخی، رومانی اور اسراری ناولوں کے دائرے میں آتے ہیں۔ جن
مستند ادیبوں نے اس دور میں سماجی زندگی کے حقائق کو سنجیدہ فکر کے
ساتھ اپنا موضوع بنایا ان میں علی عباس حسینی، انتظار حسین، اے حمید،
ہنس راج رہبر، مہندر ناتھ، رضیہ سجاد ظہیر، صالحہ عابد حسین اور منظر سلیم
کے بعض ناول قابل قدر کوششوں میں شمار ہونگے لیکن وہ بھی اپنی تخلیقات
کو فن اور زندگی کے جدید تر تقاضوں سے ہم آہنگ بنانے اور ناول کی اس
نئی سطح کو بلند کرنے میں کامیاب نہیں ہو سکے جہاں اسے پریم چند، ...
قرۃ العین حیدر، عصمت، کرشن چندر اور عزیز احمد نے پہنچا دیا تھا۔
واقعہ یہ ہے کہ اس پندرہ سالہ دور میں کرشن چندر اور عصمت کے ناول بھی
ان کے فن کے زوال کا مظہر ہیں۔ عصمت دراصل متوسط طبقے کے اسی

ماحول اور گھریلو معاشرت کی عکاسی میں کامیاب ہوتی ہیں جیسے انھوں نے بچپن سے جوانی تک اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے اس سے باہر آکر اور اعلیٰ طبقہ کی زندگی کو موضوع بنا کر ان کا قلم بیجان ہو جاتا ہے "معصومہ" میں ان کا سماجی اور طبقاتی شعور زیادہ بیدار اور برہم سہی لیکن "ٹیڑھی لکیر" کے مقابلے میں یہ ایک ادنیٰ درجہ کی تخلیق ہی قرار پائے گا اس طرح کرشن چندر کی بہترین تخلیقی صلاحیتیں ان کے افسانوں، انشائیوں اور رپورتاژوں میں ہی نمایاں ہوتی ہیں ان کے اس دور کے ناولوں میں بھی جذبہ و تخیل کی فراوانی اور اظہار و بیان کی شاعرانہ رنگینی نمایاں ہے ابتداء میں جب انھوں نے "طوفان کی کلیاں" اور "جب کھیت جاگے" جیسے ناول لکھے تو احساس ہوا کہ شاید ان کا فن رومانی تخیل کی گرفت سے آزاد ہو کر ناول میں سماجی حقیقت نگاری کے بے پایاں امکانات کو فروغ دے اور پریم چند کی طرح ہندوستانی دیہات کے مرقع پیش کرے لیکن یہ خیال خام ثابت ہوا "جب کھیت جاگے" تکنیک کی ندرت کے اعتبار سے بے شک اچھوتا ناول ہے اس میں تلنگانہ کے انقلابی کسان راگھو راؤ کی روداد حیات جیل کی ایک رات میں اس کی یادوں کے سہارے مرتب کی گئی ہے یہاں مواد کو حسن و سلیقہ سے پیش کرنے میں ان کی تخیلی قوت نے کسی حد تک توازن سے بھی کام لیا ہے لیکن "طوفان کی کلیاں" میں جو کشمیر کے ڈوگرہ شاہی مظالم کی سرگزشت ہے، رومان اور حقیقت کا وہ حسن کارانہ امتزاج اور کردار نگاری کا وہ اعلیٰ معیار برقرار نہ رہ سکا جو "شکست" میں نظر آیا تھا اس کے بعد کے ناولوں میں "واشنگٹن سمندر کے کنارے" "ایک عورت ہزار دیوانے" "برف کے پھول"

"اور" زرگاؤں کی رانی" وغیرہ میں یہ معیار اور بھی پست ہوتا گیا یہاں تک کہ "درد کی لہر" جیسے حقیقت پسندانہ ناول میں بھی فلمی کہانی اور میلوڈرامائی واقعات قاری کو بے مزہ کر دیتے ہیں "مری یادوں کے چنار" میں بیشک انھوں نے موضوع اور تکنیک کا ایک تجربہ کیا ہے جو ڈائری سے مشابہ ہے۔ اس کا ہر باب بچپن کے کسی ایک واقعہ کے موثر سماجی اور نفسیاتی تجزیہ پر ختم ہوتا ہے۔ ہر باب میں نئے کردار آتے ہیں اور برطانوی عہد کی سماجی زندگی، تضاد و تصادم کے کسی نہ کسی گوشہ کو منور کر جاتے ہیں لیکن اسے ناول کیوں کہا جائے۔ ہر باب اپنے تاثر کی نوعیت کے اعتبار سے ایک الگ اور آزاد کہانی ہے۔ یہ ناول بھی اس حقیقت کا ثبوت ہے کہ کرشن چندر ناول کے بجائے افسانہ کی تعمیر نا ضرورتوں اور تکنیک پر قدرت رکھتے ہیں وہ پوری زندگی پر نظر رکھنے کے باوصف اس کے کسی ایک رُخ ایک پہلو یا ایک واقعہ کو ہی موثر ڈھنگ سے پیش کر سکتے ہیں۔ کارزار حیات میں وہ ایک بلندی سے صفوں کو ضرور دیکھتے ہیں لیکن گوریلہ سپاہی کی طرح کسی شاداب پہاڑی کے دامن میں چھپ کر اِکا دُکا آنے والے سپاہی پر ہی وار کر سکتے ہیں۔

اس مدت میں جو یاس انگیز فضا میں اُمید کی نئی شمعیں روشن کرتے ہیں اور اردو ناول کے ارتقار میں تکمیلِ فن کے نئے معیار دیتے ہیں۔ یہ ناول ہیں، "آگ کا دریا" "خدا کی بستی" "آنگن" "اداس نسلیں" نسبتاً مختصر ناولوں میں "ایک چادر میلی سی" اور "شب گزیدہ" — گزشتہ دس سال کی یہ فصل پچھلی کئی فصلوں پر بھاری ہے ان ناول نگاروں

نے مغرب کی تقلید یا خوشہ چینی سے نہیں بلکہ اپنے تجربات اپنی بصیرت اور اپنی ہی فنی روایات کے تخلیقی احساس سے اردو ناول کی فنی سطح کو بلند کیا ہے۔"

• خدا کی بستی" کے علاوہ ان تمام ناولوں میں یہ بات مشترک ہے کہ ان میں آزادی سے قبل کے مشترکہ ہندوستان یا تقسیم کے فوراً بعد کی زندگی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ ناول میں ماضی یا ماضی قریب کی زندگی کے مطالعہ میں یہ بات اہم ہوتی ہے کہ ناول نگار نے اس عہد کی کن قوتوں کو نظرانداز کیا، رد کیا، اپنایا یا کن پر زور دیا ہے۔ ان ناولوں میں فرقہ واریت یا مذہب و ملت کے نام پر ابھرنے والی عوام دشمن طاقتوں کو یا تو نظرانداز کر دیا گیا ہے یا انھیں سختی سے رد کیا گیا ہے۔ ان ناولوں میں اس عہد کی سیاسی ..... چیرہ دستیوں، معاشی جبر و استحصال اور قدامت پرستانہ عناصر کو بے نقاب کیا گیا ہے۔ اس کے ساتھ ہی ناول نگار نے آزادی اتحاد اخوت اور عوام دوستی کی قوتوں اور قدروں پر پوری شدت سے زور دیا ہے۔

• آگ کا دریا" قرۃ العین کے اسی تصور اور اسی تکنیک کی نیم تاریخی، نیم فلسفیانہ پیشکش ہے جو ان کے پہلے ناول کا خاصہ ہے اس فرق کے ساتھ کہ یہاں انھوں نے ہندوستان کے ڈھائی ہزار سالہ تہذیبی تسلسل کی..... بازیافت میں عوامی قوتوں اور عام سماجی حقیقتوں کو نظرانداز نہیں کیا۔ تقسیم کے بعد والے حصہ میں متحدہ قومیت عوامی آزادی اور اشترا کی.. جمہوریت کے بارے میں کمال چمپا احمد اور دوسرے کرداروں کے خوابوں کا طلسم جس طرح ٹوٹتا ہے اسکے بیان میں قرۃ العین کا دل دکھ درد مندی

اور انسان دوستی کے جذبات سے معمور نظر آتا ہے اس ناول میں انھوں نے وقت کے بہاؤ، آواگون یا تھوڑی رد کے تصورات سے کام لے کر زندگی کی ابھرتی پھیلتی اور ڈوبتی لہروں کو جیتے جاگتے کرداروں کی شکل میں جس طرح تخلیقی ہنر سے پیش کیا ہے وہ اردو میں فن کے بے مثل اور اچھوتے کارنامے کی حیثیت رکھتا ہے۔ ناول کی فنی وضع اور تکنیک میں ایسی ندرت اور نیرنگی ہے کہ تنقید کی روایتی اصطلاحوں کی قبا اس پر تنگ نظر آتی ہے۔ ابتدائی پچیس ابواب کے مطالعہ سے محسوس ہوتا ہے کہ ناول دراصل قدیم ہندوستان کے مختلف فکری دبستانوں کی تاریخ ہے اور گوتم ہری شنکر اور کمال اپنے حاشیے کے وسیع علم و آگہی کے سعید ترجمان ہیں۔ دوسرے حصے میں تاریخی حقائق اور سماجی عوامل اہمیت اختیار کر لیتے ہیں اب عمل کی رفتار تیز ہوتی ہے ہر سطح پر تصادم بڑھتا ہے اور کردار مصنف کے گنجینۂ علم سے کسی قدر آزاد ہو کر اپنی بشری تکمیل کے خواہاں نظر آتے ہیں۔ تیسرے حصے کا مرکز عمل لکھنؤ ہے جو اٹھاون ابواب تک پھیلا ہوا ہے یہاں ناول نگار کے ذاتی تجربات، مشاہدات، ذہنی روابط اس کے تخیلی نقوش کو زیادہ تابناک اور جاندار بنا دیتے ہیں۔ چمپا باجی گوتم کمال اور ہری شنکر ہی نہیں عامر رضا تہمینہ طلعت اور نرملا بھی تاریخ و تخیل کے دھندلکوں سے نکل کر حقیقت اور احساس و عمل کی روشنی میں آنے لگتے ہیں اور ایک عام قاری ان کے تجربات اور دکھ سکھ سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتا۔ ناول کا ارتقا ناول یا کہانی کی روایتی منطق کے بجائے شاعرانہ اور ڈرامائی منطق کا تابع ہے یعنی اس میں عمل کے بجائے ردِ عمل، تجزیہ کی جگہ

تاثر، روانی کے بجائے تموج اور بیان واقعہ کے بجائے رمزی اظہار کو اہمیت حاصل ہے اس میں کوئی شک نہیں کہ زمان و مکان فکر و شعور تہذیبی نیرنگی اور تحلیل نفسی کے اعتبار سے اس ناول کا کینوس اتنا وسیع ہے کہ اردو کا کوئی دوسرا ناول اس کے مقابل نہیں رکھا جا سکتا۔ قرۃ العین کا یہ تجربہ اپنی عظمت کے باوجود اپنے حلقۂ اثر اور حلقۂ قارئین کے اعتبار سے بہت محدود ہے۔ یہ اردو ناول کی بنیادی روایت سے الگ ایک ایسے جزیرے کی حیثیت رکھتا ہے جہاں ہر ایک کی رسائی ممکن نہیں۔

اس دور میں شوکت صدیقی کا ناول "خدا کی بستی" پہلا ناول ہے جس میں پریم چند کی طرح عصری زندگی کے پیچیدہ حقائق اور سماجی آویزش کو سمجھنے اور پیش کرنے کی سنجیدہ کوشش کی گئی ہے۔ پاکستان کے سرمایہ پرستانہ طبقاتی معاشرت میں مذہب کے نام پر جس پیمانہ جرائم کی سرپرستی ہوئی ہے اور جمہوریت کے نام پر انسان کی آواز اور اس کے حقوق کو جس طرح پامال کرنے کی سازشیں ہوتی ہیں، شوکت صدیقی نے بڑی جسارت اور وضاحت سے ناول کے پیچیدہ پلاٹ میں انھیں سمونے کی کوشش کی ہے شوکت صدیقی کا فن تصور پرستی اور رومانیت کے ان عناصر سے پاک ہے جو آزادی سے قبل اردو ناول کی روایت کا جزو ہے۔ انھوں نے سماجی حقیقت نگاری کی اس اعلیٰ روایت کو نئی وسعت دی ہے جس کی تعمیر پریم چند نے کی تھی۔ انکا طبقاتی شعور اور انسان دوستی کا تصور ناول میں پریم چند سے آگے کی راہ دکھاتا ہے۔ "خدا کی بستی" میں سلمان، سلطانہ، نیاز اور علی احمد کے کردار اردو ناول کے مکمل اور موثر کرداروں میں

منفرد حیثیت رکھتے ہیں۔ وہ فرد اور سماج کے اس تصادم کی زندہ اور متحرک تصویریں ہیں جو پاکستانی معاشرہ کی سب سے بڑی حقیقت ہے۔ اس معاشرے کی آویزش زندگی کے ہر سطح پر جس طرح کے المیوں کو جنم دیتی ہے، جن تاریکیوں کو بلاتی اور انسانی روح میں جو زہر گھولتی ہے یہ ناول اس کا سب سے مکمل اور موثر مرقع ہے۔

شوکت صدیقی کا موضوع تقسیم کے بعد کی زندگی ہے۔ عبداللہ حسین اور خدیجہ مستور نے اپنے ناولوں میں آزادی سے قبل کے مشترکہ ہندوستان کی سماجی اور سیاسی بساط کا مطالعہ کیا ہے۔ موضوع کم و بیش ایک ہی ہے لیکن دونوں کے نقطۂ نگاہ، مواد اور تجربات کے فرق نے دونوں ناولوں کی فنی ساخت مختلف کردی ہے۔ عبداللہ حسین نے اپنے ناول کی کہانی اور کرداروں کی تشکیل ہرستن دال اور شولوخوف کی طرح اس عہد کی قومی زندگی اور سیاسی ہلاکات کے وسیع اور ہمہ گیر پس منظر میں کی ہے اسکے برعکس خدیجہ مستور نے یو۔ پی کے متوسط طبقے کے ایک مسلمان کنبے کی گھریلو زندگی کے دائرے میں رہ کر اپنی کہانی تراشی ہے اور جین آسٹن کی طرح اپنے ہر کردار کو ایک اچھوتا دلکش انفرادی پیکر بخشا ہے۔ اداس نسلیں کی فضا میں ایک رزمیہ شان و شکوہ اور عوامی داستان کی سی ارضیت ہے۔ سادگی بیانیہ سادگی اور قوت ہے۔ آنگن میں میر کی مثنویوں جیسا دھیما دھیما سوز، شدت درد مندی اور جذباتی سپردگی ہے لیکن دونوں ناول اپنے اپنے انداز میں عظیم کارنامے اور اردو ناول کی برگزیدہ روایت کا نقطۂ کمال ہیں۔

"اداس نسلیں" پہلا ناول ہے جس میں پہلی جنگ عظیم سے لے کر تقسیم ہند تک برطانوی سامراج کی سیاسی ریشہ دوانیوں، تحریک آزادی کے مرحلوں اور اس تحریک میں کسان مزدور طبقہ کے حصہ اور حیثیت کو پنجاب کے ایک کسان کے نقطۂ نگاہ سے دیکھا اور پیش کیا گیا ہے پریم چند نے شاید ... اپنے طبقاتی تعلق سے تحریک آزادی میں متوسط طبقے کے کردار اور اس کی قربانیوں پر زور دیا ہے حالانکہ واقعہ یہ ہے کہ اس جدوجہد میں سب سے زیادہ ہلاکت تباہی اور تاراجی محنت کش انسانوں کا مقدر رہی ہے۔ عبداللہ حسین کے تاریخی شعور نے اس پہلو پر زور دے کر ناول کو حقیقت نگاری اور فنی حسن کی نئی اقدار سے روشناس کرایا ہے۔

"گئودان" کی طرح اس ناول میں اسی دھرتی کی بو باس، کھیتوں اور کھلیانوں کی حیات بخش کھلی فضا، البیلے موسموں کا تغیر اور ایک کسان کی زندگی کے ظاہری لوازم اور باطنی کوائف کی جیتی جاگتی تصویریں نظر آتی ہیں۔ پریم چند کے ناولوں میں یوپی کے کسانوں نے جگہ پائی تھی اس لحاظ سے یہ پہلا ناول ہے جس میں پنجاب کے کسان کی رومان پرور زندگی، جرأت و جفاکشی، زبوں حالی اور محنت کے استحصال کی بھرپور تصویریں ملتی ہیں۔ پہلی جنگ عظیم میں پنجاب کے کسان نے یورپ کے دیار غیر میں جو خون بہایا اور پھر کفن بردوش انقلابیوں کی خفیہ سرگرمیوں میں سرفروخانہ حصہ لیا، جلیانوالہ باغ میں اس کے خون کی جو ارزانی ہوئی اور پھر برطانوی سامراج کے جبر و تشدد اور قید و بند کی جن صعوبتوں اور روحانی اذیتوں سے وہ گزرا، ناول کے مرکزی کردار نعیم کی سوانحی سرگزشت میں ان

تمام حالات و حوادث کا ایسا جامع اور جاندار مرقع پیش کیا گیا ہے کہ ناول ایک فرد نہیں بلکہ ایک غلام مظلوم دکھی پسماندہ لیکن بیدار ہوتی ہوئی حوصلہ مند قوم کا رزمیہ بن جاتا ہے یہ ناول اس لئے جدید نہیں کہ اس میں مغربی ناول کی کسی جدید تکنیک یا اسلوب فن کی تقلید کی گئی ہے بلکہ اس لئے جدید ہے کہ اس میں بیسویں صدی کے ہندوستان کی سماجی سیاسی اور روحانی زندگی جس تخلیقی بصیرت سے پیش کی گئی ہے وہ نئی ہے۔ ایک نئے احساس و تخیل نے اس کی رہبری کی ہے اس کے پیچھے وطن پرستی اور انسان دوستی کا ایک صحت مند، متوازن اور غیر جذباتی نقطۂ نگاہ کارفرما رہا ہے۔ اس ناول میں ہمارے قومی اور انفرادی کردار کی بلندیاں، پاکیاں اور خوبیاں ہی نہیں، پستیاں، لغزشیں اور کوتاہیاں بھی ہیں۔ عبداللہ حسین نے ہر جگہ نظریاتی تنگ نظری، عصبیت اور پاسداری سے بلند ہونے کی کوشش کی ہے۔ برطانوی غلامی کے دور پر آشوب نے شکستہ، ستم دیدہ اعصاب زدہ اور اداس انسانوں کی جو نسلیں پیدا کی تھیں، عبداللہ حسین نے ان کے باہمی رابطوں اور فاصلوں کو اور خارجی زندگی سے اُن کی کشمکش کو اپنے کرداروں کے روپ میں بے مثل سچائی اور وفاداری سے پیش کیا ہے۔ ناول کی عظمت کا راز اس میں ہے کہ مصنف نے آزادی کو غلامی پر انسانیت کو بہیمیت پر اور محبت امن اور انسان دوستی کی قوتوں کو نفرت جنگ اور نفاق کی سازشوں پر ترجیح دی ہے اس لئے کہ اسی کی بات اور محنت کش طبقہ کی آزادی خوشحالی اور آسودگی کے خوابوں کی تعبیر مل سکتی ہے

خدیجہ مستور کا ناول "آنگن" اُردو ناول نگاری میں تکمیلِ فن کے احساس کی سب سے نازک، لطیف اور ارتقار پذیر صورت ہے۔ موضوع، مواد اور فن کی ہم آہنگی اور تجربہ، تخیل اور احساس جمال کے حسن کارانہ توازن کے اعتبار سے یہ ناول اپنی مثال آپ ہے۔ شمالی ہندوستان میں متوسط طبقہ کے مسائل اس کی معاشی الجھنوں اور قومی تحریکوں میں اُس کا قیادت اور قربانیوں کی جو روداد پریم چند نے سنائی تھی، وہ کم و بیش ۱۹۴۷ء تک پہنچ کر ختم ہو جاتی ہے۔ اس سلسلے میں ایک قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ کسی تعصب کی بنا پر نہیں بلکہ تعلق اور ذاتی مشاہدے کی بنا پر ان کے ناولوں میں ہندو متوسط طبقہ کے کردار ہی نمایاں رول ادا کرتے ہیں اور یہ بات بھی کسی سے پوشیدہ نہیں کہ ان کے بیشتر کرداروں کا سیاسی اور سماجی وجود تہذیبی اور شری وجود پر غالب رہتا ہے۔ گھر سے زیادہ باہر کے شور و شر اور ہجوم کی کارگاہِ عمل میں وہ زیادہ دلچسپی لیتے ہیں۔ خدیجہ مستور کا ناول ۱۹۴۷ء کے آس پاس سے شروع ہو کر تقسیم کے چند سال بعد تک کے زمانے پر محیط ہے۔ دوسری بات یہ کہ بیسویں صدی کے مشترکہ ہندوستان کے اقتصادی نظام، تہذیبی بساط اور سیاسی جہاد میں متوسط طبقہ کے مسلمانوں کی جو حیثیت اور حصہ رہا ہے، خدیجہ مستور نے اپنے ناول میں اس کی بازیافت کا عزم کیا اور اس عہد کی سیاسی فضا میں پیدا ہونے والی ہر لہر کو ناول میں سمونے اور جذب کرنے کے باوجود انھوں نے اپنے کرداروں کے ذہنی جذباتی اور باطنی

وجود پر اپنی توجہ مرکوز رکھی۔

یہ ناول تکنیک کی سادگی، کہانی کے فطری بہاؤ، واقعات کے زیر و بم اور اشخاص قصہ کی پیکر تراشی کے اعتبار سے پریم چند، عزیز احمد اور شوکت صدیقی کے فن سے آگے کی تخلیق ہے۔ کردار نگاری کے اعلیٰ فنی شعور کے اعتبار سے صرف "امراؤ جان ادا" اور "ٹیڑھی لکیر" ہی اس کے مقابل رکھے جا سکتے ہیں اس غیر معمولی کامیابی کا راز شاید یہ ہے کہ خدیجہ مستور اپنے گھر کے آنگن اور اپنے کنبہ کے اُن افراد کی دنیا سے باہر نہیں نکلیں جنھیں انھوں نے بچپن سے جوانی تک خلوت و جلوت میں دیکھا تھا اور جن کے دل کی دھڑکنوں کو انھوں نے اپنے سینے میں محسوس کیا تھا۔ دوسرا اہم سبب یہ ہے کہ اس زندگی سے کم و بیش پندرہ سال کے بعد انھیں اس کو بلندی سے دیکھنے اور اپنے تجربات کو تخلیقی پیکر دینے کے بہتر مواقع فراہم کئے۔ متوسط طبقے کا یہ المیہ کہ وہ معاشی طور پر اعلیٰ طبقے کی... آسائشوں کے خواب دیکھتا، سیاسی طور پر محنت کش عوام کی جد و جہد سے اپنے مقدر کو وابستہ کرتا اور اخلاق و تہذیب کے لحاظ سے اپنے طبقے کی اقدار و روایات کی زنجیروں میں اسیر رہتا ہے اس ناول میں نفسیاتی درک و بصیرت کے ساتھ سامنے آیا ہے۔ تہمینہ اور کُسم دیدی کی خودکشی اور صفدر بھائی اور اسرار میاں کے المیے اس حقیقت کے سوا کچھ نہیں کہ کتنے مقدس جذبات، کیسی معصوم آرزوئیں اور کتنے حسین خواب اس طبقے کی کھوکھلی روایات کی صلیب پر شہید ہو گئے لیکن اس میں عالیہ، جمیل اور چھمی جیسے نئی نسل کے کردار بھی ہیں جو اس شکنجہ میں دب کر بھی اُبھرتے اور سرکش رہتے ہیں وہ اپنے خوابوں کی قیمت جانتے ہیں۔ اس طرح ناول میں کئی نسلوں کے ذہن و احساس کے نازک فرق

اور ان کی آویزش کو بھی خوش اسلوبی سے پیش کیا گیا ہے۔ چھمی کی سیرت تو اردو ناول کی غیر فانی سیرتوں میں شمار ہوگی لیکن اس کے علاوہ عالیہ، بڑے چچا، نجمہ پھوپی، عالیہ کی ماں، کریمن بوا، اسرار میاں اور جمیل کے کردار بھی ناول سے نکل کر قاری کے ذہن کی مخلوق بن جاتے ہیں اس لئے کہ وہ افسانوی ہو کر عصری حقیقتوں کی زندہ تہذیبی علامت ہیں۔ عالیہ کی سیرت میں خود ..... — ناول نگار یعنی راوی اور اُس کا نقطۂ نگاہ اپنی جھلک دکھاتا ہے اس طرح کہ کبھی کبھی وہ ہمیں عالیہ کی آنکھیں دے کر رخصت ہو جاتا ہے تو اس کی کمی کا احساس تک نہیں ہوتا۔ تہمینہ اور صفدر کے عشق کی روداد جو ناول کے ابتدائی چودہ ابواب پر مشتمل ہے، عالیہ کے لڑکپن کی یادوں کی تکنیک میں ابھرتی ہے اس کے بعد ساری کہانی کو فطری سہولت سادگی اور کمال ہنرمندی سے بیان کیا گیا ہے وہ ان ہی کا حصّہ ہے۔

خدیجہ مستور کی نفسیاتی ژرف بینی، تحلیل نفسی کے کسی خاص نظریہ کی رہین منت نہیں۔ گھر کے چھوٹے بڑے واقعات کس طرح مختلف اشخاص کو متاثر کرتے اور یہ ردِ عمل اپنی شدت اور نوعیت کے اعتبار سے ان باطنی وجود میں کیسی تبدیلیاں لاتا ہے وہ یہ دکھا کر مطمئن نہیں ہو جاتیں حالانکہ فن کی نئی تعریف میں شاید فنکار کا کام یہیں ختم ہو جاتا ہے۔ خدیجہ مستور یہ بھی دکھاتی ہیں کہ گھر کے وہ چھوٹے موٹے واقعات، ملک کی اجتماعی زندگی کے حالات و حوادث کا پرتو ہیں۔ برطانوی سامراج کے خلاف جو جنگ باہر لڑی جارہی ہے اس میں سپاہیوں کی استقامت پامردی، ہلاکت اور تباہی کا حقیقی منظر باہر نہیں، گھر میں نظر آتا ہے۔

اس ناول کو ایک تخلیقی شاہکار بنانے میں خدیجہ مستور کے صحت مند نقطۂ نگاہ، تاریخی بصیرت اور سماجی شعور نے اساسی رول ادا کیا ہے اس پر مستزاد ان کی نسوانی دردمندی، دقتِ نظر شدتِ احساس اور نازک تخیل جو بظاہر معمولی اور بے رنگ واقعات کے پیچھے چھپے ہوئے نتیجہ خیز جذباتی اور ذہنی حقائق کو دیکھ لیتا ہے۔ ان کی ظاہری غیر جانبداری اور بے نیازی کے پس پردہ انکی دردمندی اور انسان دوستی کا جذبہ اور تصوّر (Commitment) ہر لحظہ بیدار اور متحرک رہتا ہے اور یہ تخلیقی فن کا وہ اسلوب ہے جو راجندر سنگھ بیدی کو سب سے زیادہ محبوب رہا ہے۔

جیسا کہ ذکر آچکا ہے اس دس سالہ دور کے نسبتاً مختصر ناولوں میں.. بیدی کا ناولٹ "ایک چادر میلی سی" اور قاضی عبدالستار کا ناول "شب گزیدہ" فن کے ایک نکھرے ہوئے نمو پذیر اور پختہ شعور کے آئینہ دار ہیں بیدی کا ناولٹ ۱۹۶۲ء میں شائع ہوا تھا لیکن اسکا موضوع بھی آزادی سے قبل کے پنجاب کا گاؤں ہے۔ بیدی بڑے افسانہ نگار ہیں افسانہ لکھتے ہوئے مواد اور موضوع خواہ کتنا ہی خام اور بے رنگ ہو وہ اسے اپنے تخلیقی شعور کی آنچ سے سیال بنا کر فن پارہ بنا دیتے ہیں۔ "ایک چادر میلی سی" اس لحاظ سے ناولٹ ہے کہ کم و بیش گیارہ الواب اور ڈیڑھ سو صفحات پر محیط ہے اور یہ کہ اس کی کہانی میں عمل کے کئی نقطے ابھرتے کئی کردار آتے اور گاؤں کی زندگی کے کئی تاریک گوشے روشن ہوجاتے ہیں لیکن واقعہ یہ ہے کہ فنی تعمیر اور تاثر کی مجموعی نوعیت اور کیفیت کے اعتبار سے یہ طویل افسانے کی تکنیک سے بہت زیادہ قریب ہے اس کا موضوع رانو اور صرف رانو ہے۔

رانو جو عورت ہے ماں ہے اور بیوی ہے۔ جو اس سے پہلے بیدی کی کہانیوں میں شمی (گرم کوٹ) لاجو (لاجونتی) ہولی (گرہن) اور اندرا (اپنے دکھ مجھے دے دو) کے روپ میں قاری کو اپنے وجود کی گہرائیوں تک لے جا چکی ہے لیکن ہولی کے علاوہ یہ سب متوسط طبقے سے تعلق رکھتی ہیں اور شہر کی باسی ہیں۔ رانو گاؤں کی عفونت ریز فضا میں ایک مزدور کی بیوی ہے گرشمی لاجو اور اندو سے مختلف نظر آتی ہے وہ جاہل ناتراشیدہ تند خو اور بے باک ہے اس کی روح صدیوں کی پامالی مظلومی ذلت اور محرومیوں کے احساس سے بوجھل ہے لیکن اس کا دل محبت ماتا ہمدردی اور درد مندی کے جذبات سے معمور ہے وہ اپنا سب کچھ سونپ کر بھی شوہر اور سماج سے ماں بننے کی اذیت آمیز فخر کے سوا کچھ نہیں پاتی۔ رانو کے بیکراں دکھوں کی یہ کہانی نچلے طبقے کی ہندوستانی عورت کی کہانی ہے لیکن اس میں رانو، تلوکا اور منگل کی کہانی نے، چودھری مہربان داس، گھنشیام اور بابو ہری داس کے بہیمانہ جرائم کی کہانی کو مربوط کرکے بیدی ہمیشہ کی طرح یہ بھی بتانا چاہتا ہے کہ مہاجنی نظام کی تاجرانہ قدروں کے تسلط نے انسان کو کتنا خوار و تنزلدار کر دیا ہے یہاں ہر شئے 'ہر چند بہ، ہر آدرش یہاں تک انسانی وجود بھی سکوں میں خریدا جا سکتا ہے۔

بیدی کے اسلوب فن میں جو گہری رمزیت، نفسیاتی عمق، ماحول، رسم و رواج اور تہذیبی فضا کا احساس اور کہانی کی دھیمی دھیمی رَو کے نیچے احساس کی شدید جذباتی اور ذہنی کشمکش کا جو شعور کارفرما ہے وہ اس تخلیق میں انتہائے کمال پر نظر آتا ہے اور یہ احساس ہوتا ہے کہ اگر بیدی اختصار اور رافسانوی تاثر آفرینی کے انداز سے ہٹ کر بڑے کینوس پر اپنی تخلیقی قوت کو کام میں

لائیں تو اردو کو ایک بلند پایہ ناول بھی دے سکتے ہیں۔

قاضی عبدالستار ناول کے میدان میں نئی پود کے نمائندہ ہیں۔ اُن کا پہلا ناول "شکست کی آواز" فنی تعمیر کے عدم توازن اور تکنیک کی خامیوں کے باوصف اس حقیقت کا اشاریہ تھا کہ وہ سماجی زندگی کے طبقاتی کردار، بدلتی ہوئی اقدار اور پیچیدہ نفسیاتی حقیقتوں کو ایک نئے تخلیقی شعور سے دیکھتے ہیں اور انسانی سیرت کے مطالعہ میں وہ تاریخی اور سماجی عوامل پر گہری نظر رکھتے ہیں۔ ان کا دوسرا ناول "شب گزیدہ" اس شعور اور احساس کی زیادہ نکھری ہوئی صورت ہے۔ "شکست کی آواز" میں انھوں نے آزادی کے بعد اودھ میں خاتمۂ زمینداری اور اس سے پیدا ہونے والے نئے ذہنی اور سماجی رشتوں کا مطالعہ کیا تھا۔ "شب گزیدہ" کا موضوع آزادی سے قبل اودھ میں تعلقداری نظام کا آخری دور ہے۔ قاضی عبدالستار جانتے ہیں کہ ناول زندگی کی عکاسی کا نہیں اس کی فلسفیانہ تعبیر اور تخیلی تعمیر کا نام ہے اور اس کے لئے ضروری ہے کہ ذہن و احساس اور فکر و عمل کی ہر سطح پر اس کی پیچیدہ ماہیت اور جدلیاتی حقیقت کو وقت نظر سے دیکھا جائے۔ ان کی اسی بصیرت اور انسان دوستی نے اودھ کے ایک تعلقدار کنبہ کی کہانی کو اس کے تمام سماجی روابط اور تہذیبی علائق کے ساتھ پیش کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس ناول میں حقیقت نگاری کا ایک نیا اسلوب اور نیا معیار سامنے آتا ہے۔

جابجا اس کہانی میں عمل کی تیزی اور ڈرامائی منظر آرائی کے باوصف واقعات کی جو متناسب ترتیب قصہ کا زیر و بم اور کردار نگاری کا جو سلیقہ ہے وہ اس موضوع پر لکھے ہوئے کسی دوسرے ناول میں نظر نہیں آتا۔

ناول کا ہیرو بھی بے شک اپنی مثالی خوبیوں اور متحرک قوتوں کی وجہ سے ناول کی بجائے ڈرامے کا ہیرو نظر آتا ہے لیکن جابر اور بوڑھے تعلقدار باپ کے ہاتھوں اس کی موت کے المیہ پر قصہ کا انجام ناول کو ایک المیہ تمثیل کا مرتبہ بخش دیتا ہے۔ جمی جس کا وجود محبت، امن، عافیت، شجاعت اور زندگی کی نئی قدروں، نئے حوصلوں کا علامت ہے، اسکا خون ایک تخیلی رنگ میں، اس جابرانہ نظام میں انسان کے معصوم جذبات اور اس کے بہترین خوابوں کے قتل کی کہانی سناتا ہے۔ کون ہے جسنے اس رات کی تاریکی کا زہر نہیں پیا جو اس کا شہید نہیں ہوا۔

قاضی عبدالستار ناول کو قصہ کی حیثیت سے دلچسپ بنانے کا گر جانتے ہیں ان کی تخیلی قوت ہر کردار کو ایک روشن انفرادی بیکر بخشتی ہے۔ اودھی بولی کے استعمال سے بھی انھوں نے اپنے کرداروں میں ارضیت اور زندگی کی روح پھونکی ہے۔ مجموعی طور پر یہ ناول نئے ذہن اور نئی فکر کی اچھوتی تخلیق ہے۔

یہ ہے جدید اُردو ناول کا سرمایہ۔ جو اپنی قدر و قیمت کے لحاظ سے کسی طرح مایوس کن نہیں۔ بیسویں صدی کے نصف اوّل میں ہندوستان میں فرد اور سماج کی کشمکش جس طرح کے پیچ و خم سے گزری ہے ہمارے ناول نگاروں نے اس کی دیانتدارانہ تفسیر و ترجمانی میں کوتاہی نہیں کی۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد ہندوستان کی سیاسی سماجی اور تہذیبی زندگی کا قافلہ جن آزمائشوں اور مرحلوں سے گزرا اُردو ناول اس عہد آشوب کی مکمل تاریخ ہیں۔ اس دور کی سماجی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ جیسے جیسے

فرد کا داخلی مزاج اور رویہ بدلا، ناول کا فنی اسلوب بھی بدلتا گیا۔ ہر ناول نگار نے اپنے عہد کی بصیرت کی روشنی میں اس عہد کی سچائیوں کو دریافت کیا۔

یہاں اس حقیقت کو فراموش نہیں کرنا چاہیئے کہ پریم چند اور اُن سے قبل کے ادیبوں کے لئے ناول لکھنے کا کام جتنا آسان تھا۔ دورِ جدید میں یہ اتنا ہی پیچیدہ اور دشوار ہوتا جا رہا ہے اور اس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ نذیر احمد سے پریم چند تک اگرچہ ہندوستانی معاشرے کا اوپری ڈھانچہ بدل رہا تھا لیکن افراد کی ذہنی اور جذباتی زندگی میں تغیر کی رفتار سست تھی اس لئے ان کا مطالعہ اور ناول میں تخیل کی مدد سے ان کی تشکیل و تعمیر کا کام نسبتاً آسان تھا۔

تقسیم کے بعد ہمارے ادب میں کم و بیش دس سال تک جمود کی جو لہر آئی تھی وہ نتیجہ تھی عالمی اور قومی سطح پر وقوع میں آنے والے حالات و حوادث کا، جن کے ہمہ گیر اثرات نے دیکھتے ہی دیکھتے انسانی نفسیات کا چولا بدل دیا اور جسے دیکھ کر ادیب مبہوت رہ گیا۔ ہندوستان کی اجتماعی زندگی میں تقسیم، فسادات ہجرت یا دیسی ریاستوں اور زمینداری کے خاتمے نے جو ہلچل پیدا کی تھی وہ اتنی اہم نہیں تھی۔ اہم وہ تبدیلی تھی جو سماجی اور ذہنی اور جذباتی رشتوں کے بطون میں پیدا ہو رہی تھی۔ اسی طرح یہ بات کہ اگر ہندوستان میں یا اس کی کسی ریاست مثلاً یو۔ پی میں آزادی سے قبل ستترہ لاکھ طالب علم اسکول جاتے تھے تو دوسرے منصوبے کے آخر میں اُن کی تعداد پچپن لاکھ ہو گئی یا اگر آزادی سے قبل اس

ریاست میں پختہ سڑکوں کی کل لمبائی ڈیڑھ ہزار میل تھی تو دوسرے منصوبے کے آخر میں ساڑھے چودہ ہزار میل ہو گئی' ادیب کے لئے زیادہ اہم نہیں۔ان حقائق کے علم سے اعلیٰ ادب کی تخلیق ممکن نہیں۔ ادیب کے لئے اہم یہ ہے کہ ان تغیرات نے ایک عام انسان کے کردار مزاج اور ذہنی رویے کو جس شدت اور سرعت سے بدلا ہے اُسکی ہیئت اور افتاد کیا ہے لیکن مشکل یہ ہے کہ افراد کے باطنی وجود نے اس مُدت میں جو پیکر اختیار کیا ہے اسے سمجھنا آسان نہیں اور اُس کے عرفان کے بغیر ناول کی تخلیق ممکن نہیں۔ اس دور میں عصری زندگی کے بارے میں جو ناول لکھے گئے ان کا مقابلہ اُن ناولوں سے کیجئے جن کا موضوع آزادی سے قبل کی زندگی ہے تو اندازہ ہوگا کہ دونوں کی فنی سطح کتنی مختلف ہے۔ موخرالذکر ناولوں کا فنی معیار بلاشبہ زیادہ بلند نظر آئے گا۔

اس سلسلے میں اس افسوسناک واقعہ کی طرف اشارہ کرنا بے محل نہ ہوگا کہ آزادی سے قبل کے بیشتر ادیب نئی زندگی اور نئے ذہن و احساس کو سمجھنے سے قاصر ہیں وہ خواہ کسی قوت کی عینک لگائیں کسی بھی نظریئے فلسفے یا سماجی علم کا سہارا لیں زیادہ سے زیادہ فرد اور سماج کے ظاہری اور بدیہی رشتوں کو دیکھ سکتے ہیں ان باطنی رشتوں' جسّی کوائف اور روحانی کرب کو نہیں' جو اس دَور کے انسان سے مخصوص ہے۔ اس کے برعکس نیا ادیب عصری زندگی کے حقائق کو سمجھنے کی نسبتاً زیادہ صلاحیت رکھتا ہے ہر چند کہ یہ زندگی تیز رفتاری سے بدل رہی ہے لیکن چونکہ نیا ادیب اسی متلاطم بحر سے ایک موج کی طرح ابھرا ہے اسی لئے اُس کی

ذات میں ہی سیلِ حیات کا عکس دکھائی دیتا ہے ۔ وہ سماجی علوم سے بیگانہ نہیں ۔ لیکن فن کی تخلیق میں وہ کتابی علم سے زیادہ اپنے تجربات اور مشاہدات پر ہی اعتماد کرتا ہے ۔ یہ بھی سچ ہے کہ وہ تاریخی قوتوں اور سماجی ارتقاء سے زیادہ فرد کی تبدیلی اور اس کے ارتقاء پر نظر رکھتا ہے اور یہی وہ نقطۂ گریز ہے جہاں سے وہ اپنے لئے شعوری یا غیر شعوری طور پر ایک نیا راستہ بناتا ہے ۔ میرے نزدیک نئے ادیب کے تخلیقی مزاج میں اپنے تجربات اور فرد کی داخلی کیفیات پر زور دینا سماجی آویزش کے مطالعہ کے گریز کا نہیں بلکہ اس کوشش میں ناکامی اور احساسِ عجز کا اظہار ہے ۔ وہ نئے انسان کو ٹائپ کی شکل میں ڈھونڈنے اور پانے سے قاصر ہے کیونکہ ہر انسان اپنی ہی طرح ہر لحظ بدلتا اور اپنے وجود کی تخلیق کرتا نظر آتا ہے ۔ وہ کسی ایک زاویئے سے کسی ایک لمحے میں اُسے پوری یکسوئی سے دیکھ سکتا ہے اور اس کے وجود کی گہرائی میں جھانک سکتا ہے لیکن اس کے وجود کی حرکی زد کو پوری طرح گرفت میں لانا ابھی اُسکے لئے دشوار ہے ۔ شاید یہی سبب ہے کہ نئے ادیب فی الحال افسانے لکھنے پر اکتفا کر رہے ہیں ۔

آج ناول لکھنے کا کام پچھلے زمانے سے زیادہ پیچیدہ اور دشوار صرف اس لئے نہیں کہ زندگی زیادہ تیز رفتار ہے بلکہ اس لئے کہ جو مختلف اور متضاد قوتیں آج کی زندگی کی صورت گری کر رہی ہیں ان کی کوئی سمت نہیں ۔ اُنکے سامنے کوئی واضح منزل نہیں ۔ وہ بھٹکے ہوئے مسافر کی طرح ایک ہی دائرے میں گھوم رہی ہے اور ایک دوسرے سے متصادم ہیں ایک دوسرے کی تردید اور تنقیص کرتی ہیں مثلاً قومی آزادی اور بیرونی محتاجی ۔ عوامی

جمہوری حکومت، اور سرمایہ داری کا تسلط۔ اشتراکی سماج کے لئے جد و جہد اور زر داروں اور بے زروں کے درمیان بڑھتی ہوئی خلیج۔ قیام امن کی کوششیں اور دفاعی مصارف میں اضافہ، قومی صنعت کاری کا عزم اور بے روزگاری، زراعتی ترقی پر زور اور قحط کے آثار وغیرہ۔ الغرض یہ اور اس طرح کے تضادات ہندوستانی معیشت اور معاشرت میں اس طرح بروئے کار ہیں کہ ان کے اسباب و نتائج کو سمجھنا آسان نہیں اور اس کے ادراک کے بغیر ناول کی تخلیق ممکن ہی نہیں۔ یہاں ناول نگار کی تخلیقی صلاحیت سے زیادہ اس کی فکری قوت کی آزمائش کا مرحلہ درپیش ہے اور اس سے گزرے بغیر چارہ نہیں۔

در اصل ناول نگار زندگی اور فطرت کے تضاد و تناقص سے بلند ہو کر لیکن اُس کی تحریک و ترغیب سے ایک ایسی دنیا تخلیق کرتا ہے جو بیک وقت اس کی ذات، حیات اور کائنات کی بازیافت ہوتی ہے۔ ناول میں زندگی کی تفسیر و تعبیر بے شک ناول نگار کے شعور فن کی اسیر ہوتی ہے لیکن ناول لکھنے کی تحریک اُسی وقت ہوتی ہے جب وہ اسی زندگی کے بارے میں کچھ کہنا چاہتا ہے اور کچھ کہنے کی خواہش اُسی وقت پیدا ہوتی ہے جب وہ اس زندگی کی ماہیت پر اثر انداز ہونے والی تاریخی سماجی اور ذہنی قوتوں کے مزاج اور افتاد کو سمجھ لیتا ہے یہی وجہ ہے کہ شاعری کے مقابلے میں ناول تاریخی اور سماجی بصیرت کا زیادہ مطالبہ کرتا ہے۔

نیا ادیب اسی عرفان کی طرف بڑھتا ہے۔ حال کی تلاش میں وہ

سب سے پہلے ماضی کو دریافت کرنا چاہتا ہے اور اگرچہ ابھی تک وہ عصری زندگی کے بارے میں کوئی بلند پایہ ناول نہیں لکھ سکا لیکن گزشتہ پندرہ سال میں جس طرح اس کے مختصر افسانے طویل اور طویل افسانے ناولٹ بنتے جا رہے ہیں اس سے خیال ہوتا ہے کہ وہ وقت دور نہیں جب اس کی تخلیقی محویت اردو میں قابل قدر ناولوں کا اضافہ کرے گی ۔

---

احتشام حسین ۔ محمد حسن ۔ شمس الرحمٰن فاروقی

# جدید ادب کا تنہا آدمی

محترمی! وقت کی کمی ہے اور آپ کا اصرار، اپنے خیالات مختصراً پیش کرتا ہوں۔

آپ نے جو عنوان دیا ہے اس کا تقریباً ہر اہم ٹکڑا (جدید ادب، تنہا آدمی، نئے معاشرے کا ویرانہ) بہت بحث طلب ہے۔ جب تک ان الفاظ کے واقعی حدود کا تعین نہ ہو کم سے کم ان کے مفہوم پر ایک حد تک اتفاق رائے نہ ہو جائے، غلط فہمیاں پیدا ہوں گی اور ہر اظہار خیال نئی بحثوں کا دروازہ کھولے گا جو کچھ اس قسم کی ہوں گی، 'فلاں نے جدید ادب' میں جدید کا مطلب ہی نہیں سمجھا، فلاں نے تنہا کا بہت محدود یا لغوی مفہوم لیا ہے، علامتی کو پیش نظر رکھنا چاہیئے تھا، فلاں نے نئے معاشرے کو خواہ مخواہ ملکوں میں محدود کر دیا، فلاں نے ویرانے کے خوبصورت لفظ کے ساتھ انصاف نہیں کیا شاید انھوں نے ویسٹ لینڈ کا نام ہی نہیں سنا ہے۔ اس لئے شروع ہی میں مختلف پہلوؤں پر غور کر لینا چاہیئے۔

• جدید ادب سے آپ کون سا ادب مراد لیتے ہیں؟ ہندوستان میں اردو کا جدید ادب یا عالمی ادب کا وہ حصہ جسے جدید کہہ سکتے ہیں؟ کہیں کا

جدید بہت پہلے شروع ہو چکا اور کس کا اب آغاز ہو رہا ہے ۔ آپ نے دیکھا ہو گا کہ بہت سے لکھنے والے ۱۹۵۰ء کے پہلے کے ادب کو جدید کہنا پسند نہیں کرتے ۔ بہت سے بیسویں صدی کو جدید کہتے ہیں، کچھ پہلی جنگ عظیم کے بعد والے ادب کو جدید کہنے پر مصر ہیں ۔ کچھ تقسیم ہند ہی کو جدید کے لئے وقت کا خط تقسیم قرار دیتے ہیں، کچھ ایٹمی عہد کو، بعض خلائی سفر والے زمانے کو، بعض حضرات گذشتہ دس بارہ سال کے اندر لکھی ہوئی تحریروں کو جدید مانتے ہیں، کچھ لوگ سو سال پہلے کے خیالات کو اپنے موافق پا کر جدید میں شمار کر لیتے ہیں ۔ اور چند ایسے بھی ہیں جو جدید ادب کی تاریخ وہی مانتے ہیں جس سے انھوں نے لکھنا شروع کیا ہے ۔ ان میں سے بعض معیار عالمی ہیں بعض ہندوستانی ۔ میں اسے سمجھتا ہوں کہ ادب کی دنیا میں یہ دین جلد جلد ہوتا ہے لیکن اگر ادیب اور شاعر کے داخلی تجربے کو بھی ضروری قرار دیا جائے تو یقیناً ہمارے .. ہندوستانی ادیب بعض باتوں میں پچھڑے ہوئے نظر آئیں گے ۔ ایک بات اور ہے، کچھ لوگ جدید کو وقت اور زمانے کے پیمانے سے ناپتے ہیں کچھ مزاج اور احساس کی کیفیاتی کسوٹی پر کستے ہیں ۔ اسے آپ بھی تسلیم کریں گے کہ احساس کی کسوٹی تاثراتی اور داخلی ہے اور ہر فرد کو اپنی انفرادیت پر اتنا اصرار .. ہو سکتا ہے کہ ہم اسے کسی کے جمالیاتی، عقلی، اخلاقی اور فکری اصول کی حدود میں لا ہی نہ سکیں ۔ ایسی صورت میں جدید کا مفہوم ہی بے معنی ہو جائے گا، اگر رہے گا بھی تو اسے جدید کیا، زمان و مکان کے ہر اصول سے ماورا ماننا پڑے گا ۔ جدید کو محض زمانے سے وابستہ کرنے میں یہ دھوکا چھپا ہوا ہے کہ ہر شخص جو کچھ سال پہلے پیدا ہوا ہے اور جس نے بیسویں صدی کو چند علمی

اور سیاسی اصطلاحیں اور رائج الوقت فقرے استعمال کرنا سیکھ لیا ہے وہ جدید ہونے کا مدعی بن سکتا ہے۔ آپ یہ بھی دیکھ رہے ہوں گے کہ گذشتہ چند برسوں میں کچھ ادیبوں اور خاص کر شاعروں نے جدید ادب کو بہت ہی محدود معنی میں استعمال کیا ہے، ان کا خیال ہے کہ یہ ادب کی کوئی ایسی قسم یا صنف ہے جسے نہ ہر شخص سمجھ سکتا ہے اور نہ اسے سمجھنا چاہیئے اس کے سمجھنے میں آج تک ادب کے پرکھنے کے جتنے طریقے استعمال کئے گئے ہیں وہ کام نہیں آسکتے، اسی وجہ سے کوئی نقاد اس کے ساتھ انصاف نہیں کر پاتا اور شاید کر بھی نہیں سکتا۔ اگر دو تین برس کی مختلف تحریریں یکجا کر دی جائیں تو نئی شاعری کی نہ جانے کتنی اور بعض اوقات متضاد تعبیریں ملیں گی۔ ایسے میں جدید ادب کہہ کر کیا مراد لینا چاہیئے، یہ غور طلب ہے۔ اگر آج کے تمام انسان جدید ہیں تو پھر اختلاف کیوں ہیں اور اگر سب جدید نہیں ہیں تو غالباً ہمیں شعور کی مختلف سطحوں کی جانچ پڑتال کر کے جدید اور غیر جدید کے درمیان خط امتیاز کھینچنا ہوگا۔ یہی طریق ہمیشہ رہا ہے اور شاید رہے گا۔

ذاتی طور پر میرا خیال ہے کہ جدید ادب میں بہت سے ادبی رنگ شامل ہیں اور ہو سکتے ہیں ادیب اور شاعر اپنے شعور کے مطابق اپنی انفرادیت سے کام لیتے اور اپنے موضوع کا انتخاب کرتے ہیں ___ نہ تو موضوعات آسمان سے اترتے ہیں نہ اسلوب اور ان کا نیا پن۔ ہر ادیب اکثر جان بوجھ کر اور کبھی کبھی نیم شعوری طور پر انھیں اختیار کرتا ہے جسے ہم ادیب کی آزادی کہہ سکتے ہیں اور اس آزادی کے استعمال سے اس کے انفرادی اور سماجی شعور کا پتہ چلتا ہے۔ بیسویں صدی کے نصف ہی میں نہیں، آج اگست ۱۹۶۸ء میں

مختلف الخیال شاعر اور ادیب ایک ہی سماج میں یکجا ہو سکتے ہیں، زندگی کے متعلق ان کے نظریۂ نظر مختلف ہو سکتے ہیں، ان کے جمالیاتی احساسات مختلف ہو سکتے ہیں، ان کے نظریۂ فن مختلف ہیں۔ اس لئے جدید ادب کے دائرے کو خاصا وسیع رکھنا ہوگا۔ جب انفرادی طور پر ادیبوں اور شاعروں کے نظریۂ فکر و فن کے جانچنے کا وقت آئے گا تو ان کی گروہ بندی ہو سکے گی ان کی انفرادیت اور جدت کو پرکھا جا سکے گا اور ان کی تخلیقات کے مواد اور اسلوب کے نئے پن کے متعلق رائے قائم کرنا ممکن ہوگا۔ اس وقت محض جدید کہنے سے کام نہیں چلے گا، اس کی کئی سطحیں ہوں گی۔

"تنہا آدمی" بھی کوئی واضح تصور نہیں پیش کرتا حقیقت یہ ہے کہ ہر آدمی اپنے وجود محض کے اعتبار سے تو فرد اور تنہا ہے لیکن کسی گروہ، سماج، خاندان، مذہبی عقیدہ، طبقہ، علاقہ سے تعلق رکھنے کی وجہ سے تنہا نہیں بھی ہے۔ اگر ایسا ہے تو برے بھلے وہ انھیں علائق کی مدد سے پہچانا جائے گا اور مخصوص مواقع پر مخصوص روابط کے دائرے میں گنا جائے گا۔ اپنے احساس اور شعور کے اعتبار سے ہر شخص کسی قدر منفرد اور تنہا ہو سکتا ہے، کچھ اشخاص ایسے بھی ہو سکتے ہیں جن پر تنہائی کا احساس ایک بیماری کے روپ میں مسلط ہو جائے کچھ اپنے مزاج کے اعتبار سے تنہائی پسند ہوتے ہیں، ایسے لوگوں کی بھی کمی نہیں جو کبھی خلوت پسند کرتے ہیں کبھی جلوت، اپنے بعض کاموں کے لئے تنہائی چاہتے ہیں بعض کے لئے مجلس۔ ایسا بھی ہوتا ہے کہ اپنی نفسیاتی کیفیت کے تحت ایک شخص ہجوم سے گھبرا کر تنہائی میں سکون حاصل کرتا ہے اور پھر تنہائی سے گھبرا کر مخلوق اور بازاروں میں نکل جاتا ہے

تنہائی عام انسانوں کی مستقل کیفیت نہیں ہے۔ ایسے لوگ جو عوام سے خود کو الگ رکھنے کی کوشش کرتے ہیں اپنے کو تنہا پاتے ہیں اور نفسیاتی طور پر اسے اپنی برتری قرار دیتے ہیں۔ تنہائی کا احساس جیسا کہ کہہ چکا ہوں کوئی نئی چیز نہیں۔ اس کی بہت سی صورتیں ہو سکتی ہیں اور یہ ساری صورتیں خارجی حالات کے تابع ہوں گی۔ بعض انفرادیت پسند اور وجودی فلسفیوں نے اس کو انسان کی تقدیر قرار دیا ہے۔ یورپ اور امریکہ کے بعض مفکروں نے اس خیال کو عام کرنے کی کوشش کی ہے لیکن یہ ہرگز نہیں بھولنا چاہئے کہ ان میں سے اکثر وہی عیسائی مفکر ہیں جو انسان کے اولین گناہ کے احساس کو ہر انسان پر مستولی کرنا چاہتے ہیں، یہی ان کے لئے انتشار طبع، فکر مندی، احساس پشیمانی، تنہائی اور قنوطیت کا خالق ہے۔ اس کو ایک طرح کا فلسفیانہ لباس پہنا کر بعض ماہرین تحلیل نفسی نے عام سماجی زبوں حالی، صنعتی ترقی، شہروں کی ہماہمی، سائنسی ارتقا اور حاکمانہ اقتدار کے سامنے فرد کی بے بسی اور بے چارگی سے وابستہ کر دیا اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ یہی فرد کی قسمت ہے۔ لیکن تاریخ اور روزمرہ کے واقعات اسکی نفی کرتے ہیں۔ یوں بھی انسان کا تنہا، بے بس، بے حقیقت، بے یار و مددگار ہونا ایک بات ہے اور احساس تنہائی دوسری بات۔ جب سماجی حالات فرد کو بے بس اور مجبور کر دیتے ہیں اس وقت اس کے لئے دو راستے رہ جاتے ہیں، گھٹنا، کڑھنا، مایوسی کا شکار ہو کر خودکشی یا موت کا انتظار، دوسرا راستہ اس حالت کو بدلنے کے لئے جد و جہد کا ہے۔ پہلے طرز عمل کی حمایت رجعت پسند مفکروں کی طرف سے ہوتی ہے جو طرح طرح سے یہ ثابت

کرتے ہیں کہ جدوجہد کے بعد بھی کچھ حاصل نہ ہوگا، اسی فلسفہ کی مدد سے تقدیر پرستی، انسانی قوت کی بے حقیقتی اور عمل سے گریز کی تعلیم دی جاتی ہے۔ دوسری قسم کے فلسفیوں نے فرد کی بے بسی، تنہائی، کمزوری اور پستی کو سماجی حالات کا نتیجہ بتاکر اپنی تقدیر کو بدلنے کی راہیں بھی بتائی ہیں اور تاریخ اس کی گواہ ہے کہ ہر انتشار اور بحران کی صورت میں ہمیشہ یہی دوسرا راستہ عام انسانوں کا راستہ رہا ہے۔ اس لئے فرد کی تنہائی کے مسئلہ پر غور کرتے ہوئے ان حقائق کو بھی پیش نظر رکھنا چاہئے۔ اگر اس بات کو تسلیم بھی کرلیا جائے کہ کچھ افراد تنہا ہیں اور ان کی تنہائی ادب کا موضوع بن سکتی ہے تو پھر وہ انسان بھی شعر و ادب کا موضوع کیوں نہ بنیں اور وہ لوگ بھی شعر کیوں نہ لکھیں جو تنہائی کے شکار یا شاکی نہیں ہیں۔ دنیا کے ہر قدیم اور جدید اعلیٰ ادب میں تنہائی کے موضوع پر کچھ اچھی چیزیں مل جائیں گی لیکن ان کے مقابلہ میں انسان کی سماجی حیثیت، فرد کی عملیت پسندی، تقدیر سازی اور جہد حیات کے مسائل سے بھی ادب بھرا پڑا ہے اور وہ کم تر درجہ کا نہیں ہے۔ جس نے تاریخ کا تھوڑا بہت بھی مطالعہ کیا ہے وہ بڑی آسانی سے سمجھ لے گا کہ چند خاص ملکوں کے فلسفی اور مفکر، شاعر اور ادیب انسان کی تنہائی کے مبلغ کیوں ہیں۔[1]

تنہائی کا موضوع اگر فرد کے عارضی احساس سے متعلق ہو تو شاید ہی کوئی شاعر ایسا ملے جس کے بیان کسی نہ کسی شکل میں اس کیفیت کی ترجمانی نہ پائی جاتی ہے لیکن یہ ایک عکس دور ہوتا ہے جس سے شاعر باہر نکل آتا ہے اور دنیا کی نیرنگیوں کو سمجھنے یا ان سے لطف حاصل کرنے کا تجربہ کرتا ہے علم اور مشاہدے کی مدد سے دوسروں کے تجربے بھی اس کے کام آتے ہیں۔

اس طرح تنہائی کا طلسم بار بار ٹوٹتا ہے اور زندگی کا بڑا حصہ سماجی بنا رہتا ہے
اگر اس سلسلے میں اپنا ذکر معیوب نہ ہو تو چند لفظوں میں اپنے خیال کی وضاحت
کرنا چاہتا ہوں ۔ میں طبعاً کم آمیز اور تنہائی پسند ہوں ۔ بچپن میں یہ پہلو اتنا
نمایاں تھا کہ بزرگ اور دوست اس پر ٹوکا کرتے تھے اور طنزاً فلسفی کہتے
تھے ۔ کبھی کبھی تو بھری محفل میں تنہائی کا احساس اتنا شدید ہوتا تھا کہ شرمندگی
کا منھ دیکھنا پڑتا تھا ۔ آہستہ آہستہ زندگی کے جھمیلوں، مطالعہ، مشاہدہ اور
ہندوستان کی تحریک آزادی سے ذہنی دلچسپی نے اسے کم کیا ۔ ۱۹۳۶ء کی
بات ہے، الہ آباد یونیورسٹی میں ایم ۔ اے کا طالب علم تھا، ان دنوں یہاں
ہر سال سودیشی نمائش ہوا کرتی تھی جو ہفتوں چلتی اور مختلف حیثیتوں
سے دوستوں کی گفتگو کا موضوع بنی رہتی ۔ اس زمانے میں وہاں جانا بہت
بڑی تفریح سمجھا جاتا تھا، کبھی کبھی میں بھی جاتا تھا ۔ ایک رات وہاں پہنچا تو مجھے
ایسا محسوس ہوا کہ میں بالکل اجنبی ہوں اور تنہا، میرا کوئی نہیں ۔ نہ جانے
کتنے چکر لگا ڈالے یہاں تک کہ تھک گیا ۔ اتفاق سے نہ کوئی دوست ملا نہ
ساتھی، نہ یہ محسوس ہوا کہ ایک تفریح گاہ میں ہوں ۔ کبھی کبھی شعر کہہ لیتا تھا،
اس رات ایک نظم ہوئی جس کا عنوان تھا ' احساس تنہائی ' ؛ شعبۂ اردو کے
رسالہ نسیاں میں یہ اب بھی دیکھی جا سکتی ہے ۔ ۱۹۴۰ء میں کسی نے
چند سوالات پوچھے، اچھی طرح یاد ہے کہ اس کے جواب میں میں نے لکھا تھا کہ
طبعاً تنہائی پسند اور کم گوش ہوں ۔ ۵۲ ـ ۱۹۵۲ء میں امریکہ اور یورپ گیا سفرنامہ
ساحل اور سمندر شائع ہو چکا ہے، اس میں اس کیفیت کا اظہار بار بار ہے
لیکن خاتمہ میں یہ بھی ہے کہ میں تنہائی کے احساس سے لڑتا رہتا ہوں اور

سے انسان کی تقدیر نہیں سمجھتا۔ ابھی چند منٹ ہوئے کچھ پڑھ رہا تھا، موضوع یہ تھا کہ ہر راستہ تھوڑی دور چل کر بند ہو جاتا ہے، منزل ملے تو کیسے! کسی کسی وقت ایسے خیالات مجھے بھی گھیرتے ہیں، اس دن ایک غزل لکھی تھی اس میں یہ شعر بھی تھا

آج کیا ہے کوئی راستہ نظر میں نہیں  مراد جو مری جستجو میں تنہا ہے

لیکن میرا عقیدہ یہ ہے کہ انسان کسی معاشرے میں تنہا نہیں۔ تھوڑی دیر کے لئے یہ کیفیت طاری ہوتی ہے اور ختم ہو جاتی۔ یہی زندہ رہنے اور ذاتی یا سماجی زندگی کو بہتر بنانے کی جدوجہد کرتے رہنے کا جواز ہے۔ ہمارے بہت سے نوجوان دوست انفرادیت اور تنہائی کو ایک سمجھ رہے ہیں یہ ان کی بڑی بھول ہے۔ تنہائی کا احساس اگر بیماری نہ بن جائے تو اسی طرح عارضی ہے جیسے موت کا خوف۔

اب رہا تیسرا ٹکڑا "نئے معاشرے کا ویرانہ" یہ بھی گنجلک ہے۔ کون سا نیا معاشرہ؟ سماجی اور معاشی ارتقا کے لحاظ سے اس وقت دنیا میں کئی طرح کے سماج ہیں ان میں سے بعض تو ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ ایسی صورت میں نئے معاشرے سے کون سا معاشرہ مراد لیا جائے، امریکہ کا، برطانیہ کا.... روس کا، فرانس کا، چین کا، فارموسا کا، اسرائیل کا، یونان کا، حجاز کا، الجیریا کا، ہندوستان کا، انڈونیشیا کا، (دو سال قبل کا یا آج کا)؟ یہ سب ایک دوسرے سے خاصے مختلف ہیں، کیا یہ سب ویرانے ہیں؟ اور کیا وہاں کے سارے بسنے والوں کے لئے؟ مثال کے لئے ہندوستان کو لیجئے۔ یہ معاشرہ کن کن گروہوں، طبقوں یا لوگوں کے لئے ویرانہ ہے اور کن کے لئے جنت؟ کچھ لوگ اسی معاشرہ کو اچھا سمجھتے ہیں اور خوش ہیں، کچھ اسے بدلنا چاہتے ہیں۔

کچھ لوگوں کے ذہن میں ایک مثالی اور تخیلی معاشرے کا تصور بھی ہو سکتا ہے۔ بہت سے ایسے بھی ہیں جو ناآسودہ ہیں لیکن یہ نہیں بتاتے کہ تبدیلی کس طرح عمل میں آئے اور کس قسم کے معاشرے سے وہ خوش اور مطمئن ہوں گے؟ غرض کہ یہ سوال بہت پیچیدہ ہے کہ کوئی معاشرہ کیوں ویرانہ بن جاتا ہے اور اس کا بدل کیا ہے آپ کہہ سکتے ہیں کہ ذکر عوام کا نہیں شاعروں اور ادیبوں کا ہے حالانکہ عنوان سے تو یہی معلوم ہوتا ہے کہ اس نئے ویرانہ معاشرے میں انسان تنہا ہے اور وہی جدید ادب کا موضوع ہے۔ اگر شاعر اور ادیب اس معاشرے کو ویرانہ اور اس میں بسنے والوں کو تنہا سمجھتے ہیں تو انھیں اپنی تنہائی میں اس کا علم یا احساس کن ذرائع سے ہوا اور اگر یہ ایک بدیہی حقیقت ہے تو اس کا اظہار تمام شاعروں اور ادیبوں کو کیوں کرنا چاہئے؛ شاعری میں اس کا اظہار محض اظہار واقعہ ہے یا کسی نئی حقیقت یا نئے تجربے کا انکشاف؛ ظاہر ہے کہ یہ انکشاف شاعر کے ذاتی تجربہ اور احساس نے کیا ہوگا اور ایک ہی ادیب یا شاعر نے نہیں؛ بہت سے جدید ادیبوں نے محسوس کیا ہوگا کہ یہ معاشرہ بنجر ہے، یہ تہذیب بانجھ ہے، وہ تنہا ہیں، وہ ہی نہیں سب تنہا ہیں۔ کیا واقعی انفرادی عمل تخلیق کا یہی طریق کار اور یہی راستہ ہے؛ اس طرح تو یہ احساس انفرادی نہیں رہے گا جماعتی اور سماجی ہو جائے گا جس سے بہت سے نئے ادیب بچنا چاہتے ہیں تاکہ ان سے وہی بات منسوب نہ کی جائے جو دوسروں سے بھی کی جا سکتی ہے۔!

معاشرے کو ویرانہ سمجھنے یا اس سے ناآسودہ رہنے کی بات نئی نہیں ہے، ہر عہد میں ایسا ہوتا رہتا ہے کہ حساس انسان ناآسودگی کا اظہار کریں۔ صرف مفکر اور سیاست داں ہی نہیں ادیب اور شاعر بھی اس حقیقت کو اپنے طور پر محسوس

کرتے رہے ہیں ۔ نئے مذاہب، نئے فلسفہ، خیال، نئے سیاسی اور سماجی افکار ایسے
جذبہ سے پیدا ہوتے ہیں ۔ غلامی کا احساس آزادی کی طرف پہلا قدم اور ضرورت
کا احساس اس کے پورے کرنے کی پہلی منزل ہے ۔ جب لوگ اپنے عہد کے معاشرے
میں خامیاں دیکھتے ہیں تو اسے تبدیل کرنے کی خواہش پیدا ہوتی ہے یہ ایک
فطری عمل ہے، اس لئے اگر آج کے شاعر اور ادیب اپنے معاشرے کو ویران
پاتے ہیں تو اس کا اظہار انھیں ضرور کرنا چاہیے لیکن محض اظہار کافی نہیں ہے ۔
نفسیاتی نقطۂ نظر سے یہ بات صرف نیوروسس کے مریضوں کے لئے درست
ہے کہ وہ بعض جذبات کا اظہار کر کے تسکین حاصل کر لیتے ہیں لیکن اس حالت
سے نکلنے کی خواہش کا مقابلہ کرتے ہیں ۔ صحت مند ذہن اور جسم کی کمزوری
اور بیماری سے نجات حاصل کرنا ضروری سمجھتے ہیں ۔ معاشرہ کتنا ہی ویران ہو
سارے شاعر، ادیب اور انسان نیوروسس میں مبتلا نہیں ہو سکتے ۔ کچھ شاعر
اور ادیب اسے نظر انداز کر کے بڑے بھونڈے طریقہ پر یہ خیال دہراتے رہتے
ہیں کہ ان سے کیا مطلب، دنیا جنت میں جائے یا جہنم میں، وہ فن کار ہیں انھیں
اپنے جذبات اور احساسات کے اظہار سے کام ہے ۔ یہیں اس موضوع کا ...
بنیادی پہلو ہمارے سامنے آتا ہے اور اسی پر غور کرنے سے گریز کرنے کے لئے
تنہائی، انفرادیت، ذات کے انکشاف کی نئی نئی تاویلیں کی جا رہی ہیں ۔ میری
سمجھ میں نہیں آتا کہ کس زمانے میں ادیب اپنی ذات کے اظہار کے لئے آزاد نہیں
رہا ہے اور کب اسے اپنے معاشرے کے بعض حیثیتوں سے ویران ہونے
کا احساس ہوا ہے اور اس کو اپنی تخلیق میں ظاہر نہیں کیا ہے اور کب اسے
خوب سے خوب تر کی جستجو نہیں رہی ہے ! اگر ان باتوں کا جواب یہ ہے کہ

اس احساس اور آج کے احساس میں فرق ہے تو میں یہ کہوں گا کہ ایسا ہونا لازمی اور فطری ہے اس سے کیسے انکار ہو سکتا ہے! تبدیلی تو زندگی کا بنیادی قانون ہے، اس سے مفر نہیں۔

انھیں وجوہ سے میں نے کہا تھا کہ تینوں ٹکڑے۔ جدید ادب، تنہا آدمی اور نئے معاشرے کا ویرانہ۔ اضافی، غیر واضح اور الجھے ہوئے ہیں۔ میں اس مسئلہ کو جس طرح دیکھتا ہوں اس کو چند لفظوں میں یوں کہہ سکتا ہوں کہ یقیناً ہمارا جدید ہندوستانی معاشرہ نہایت غیر آسودگی بخش ہے اور اس کا احساس نہ صرف ہر ادیب اور شاعر کو ہے بلکہ ہر اس شخص کو جس کے پاس احساس کی دولت ہے۔ اس بدیہی بات کا محض اظہار یا دہرایا جانا کافی نہیں ہے، اس کا بدل سوچنا اور اسے حاصل کرنے کی جدوجہد کرنا بھی ضروری ہے یہ عمل محض ذہنی ہی کیوں نہ ہو! شاعر اور ادیب اپنی تنہائی کے مفروضہ خول سے باہر نکلیں تو انھیں معلوم ہوگا کہ یہ احساس سماجی ہے اور تاریخ کے بہت سے عناصر اس معاشرے کو بدلنے میں لگے ہوئے ہیں۔ انسان ہی تاریخ کے ہاتھ پیر ہیں اور ہمارے شاعر اور ادیب بھی انھیں میں شامل ہیں، ان کے طریق کار ضرور مختلف ہیں اور جو ادبیات کا مطالعہ کرتے رہتے ہیں وہ اس کو اچھی طرح سمجھتے ہیں۔

جیسا کہ اوپر کی سطروں میں واضح کر چکا ہوں انسان کی تنہائی کا احساس ادب کا موضوع رہا ہے اور ہمیشہ رہ سکتا ہے لیکن تنہا انسان ایک عقیدے کی حیثیت سے کبھی اہمیت اختیار نہیں کر سکتا۔ فرد، ڈرامے، ناول اور افسانے کا موضوع رہا کیا ہے لیکن (چند تخلیقات کے علاوہ) تقریباً ہر جگہ وہ اپنی حالت کو

بہتر بنانے کے لئے اپنے ذہنی یا واقعی ماحول پر فتح حاصل کرنے کے لئے جدوجہد کرتا ہوا پایا گیا ہے چاہے اس میں اس کی شکست ہی کیوں نہ ہوئی ہو۔ آج ایک تنہا، بے حیثیت، بے حقیقت، بے عمل، سماج بیزار انسان پر زور دینے والے نادانستہ، یا دانستہ ان عناصر کو تقویت پہنچا رہے ہیں جو غیر مطمئن افراد کو جدوجہد سے باز رکھنا چاہتے ہیں۔ اسے محض پروپیگنڈا کہہ دینے سے کام نہیں چل سکتا۔ جو لوگ دانستہ ایسا کر رہے ہیں انھیں چاہئے کہ شعر و ادب کے مبہم پردے میں چھپ کر اپنے خیالات کی دھند پھیلانے کے بجائے دلائل کے ساتھ مضامین لکھیں، جدید انسان کے ذہن میں جو الجھنیں اور گتھیاں پڑ گئی ہیں انھیں بحثیں اور سلجھائیں، اس سے ادب اور انسانیت دونوں کا بھلا ہوگا (بشرطیکہ اس عقیدے پر ضرب نہ پڑتی ہو کہ ہم کو فائدہ نقصان سے کوئی مطلب نہیں) اگر ماضی اور حال میں ہمارے لئے کوئی علم پوشیدہ ہے تو وہ یہ ہے کہ تاریخ ان کا ساتھ دیا کرتی ہے جو تنہائی، بے چارگی اور بے نام اضطراب سے انفرادی اور جماعتی طور پر برسر پیکار رہے ہیں اور انھیں کے ہاتھوں ویران معاشروں میں نخلستان اُگے ہیں۔ جو لوگ تاریخ، اور زندہ حقائق کے منکر ہیں یہ بات ان کی سمجھ میں نہ آئے گی لیکن حساس شاعر اور ادیب اس احساس سے خالی نہیں ہیں اور نہ اپنے منصب سے ناواقف ہیں۔

ذاتی تجربہ یا انفرادی جذبہ جو کائنات کی طرح وسیع ہے اس کا اظہار اس احساسِ تنہائی سے کیوں وابستہ کیا جائے جس کا دائرہ محدود ہے۔ کیا یہ انفرادیت نہیں ہے کہ انسان اپنے دکھ کے علاوہ دوسروں کا دکھ درد

بھی محسوس کرے! تاریخ عالم میں کتنے لوگوں نے اپنے لئے نہیں دوسروں کے لئے قربانیاں دی ہیں اور غیر شخصی مفاد کے لئے شدید ترین جذبات کا اظہار کیا ہے اور انفرادی انداز میں؟ کیا یہ شاعری کا موضوع نہیں ہے اور کیا یہ تنہائی کے احساس سے یا تنہا انسان کے عقیدے سے پیدا ہو سکتا ہے؟ تنہائی پسندی اور اس کی تبلیغ درحقیقت دوسرے انسانوں سے نفرت کی ایک معکوس اور بگڑی ہوئی شکل ہے، اس کا قابلِ پرستش قرار دیا جانا انسان کی تذلیل ہے یہ ایک خاص گروہ کا سماجی اور شعوری احساس ہے، اور بعض حالات میں اپنے اوپر طاری کیا ہوا احساس ہے۔ یہ جذبے کے تعمیری رخ کو موڑنے کی جانی بوجھی کوشش اور اس کی تبلیغ ہے۔ وسکانسن یونیورسٹی کے ایک پروفیسر نے فخریہ انداز میں کہا ہے کہ ہم نے (یہ ہم کون ہیں؟) نوجوانوں کی زندگی میں طرح طرح کی لذتیں مہیا کر کے ان کے جوش کو غیر سیاسی انقلابات کی طرف موڑ دیا ہے، یہ انقلاب ہیں داڑھی بڑھانا اور بدصورتی سے دلچسپی! کون ہے جو اس کا مطلب سمجھنے میں دشواری محسوس کرے گا!

مجھے محسوس ہوتا ہے کہ یہ طلسم ٹوٹ رہا ہے، سوچنے اور لکھنے، بحث کرنے اور مطلب کے واضح کرنے کے انداز میں فرق آ رہا ہے، شعر و ادب کے گرد جو حصار باندھا جا رہا تھا اس کے بہت کم زور ہونے کا احساس ہو رہا ہے، نظموں کی یکسانیت اور بے رنگی سے اکتاہٹ پیدا ہو رہی ہے، معنویت اور اہم تجربات کے اظہار کا میلان بڑھ رہا ہے۔ ہٹ دھرمی کے بعد ذہنی سفر کی بے خطری رفتار ہے، اندھیرے اور روشنی کی کشاکش میں مخفی

اندھیرے سے' زندگی اور موت کے تصادم میں صرف موت سے' ویرانی اور
آبادی میں صرف ویرانی سے ہر شخص' ہر شاعر اور ادیب بجنسہٖ محبت نہیں
کر سکتا' دل کا نگر ویران ہو ہو کر بستا رہتا ہے اور بیدلی کے انتہائی...
پُر آشوب ہونے کے باوجود شکست اور نو میدی جاوید پر انسان راضی
نہیں ہو سکتا کیونکہ عقدۂ مشکل کو حل کرنے کی خواہش فطری ہے۔ جب
ادراک اس منزل میں داخل ہوگا تو تنہائی کا شعور سماجی بنے گا اور ویران
معاشرے سے ساز کرنے کے بجائے اسے بدلنے کی خواہش بھی پیدا ہوگی۔
یہ بات نہ انفرادیت کے منافی ہے نہ شعر و ادب کے!

سید احتشام حسین

عنوان کچھ عجیب سا ہے بہت سی باتوں سے مجھے اتفاق نہیں کیا' جدید
ادب' نام کی کوئی تحریک یا کوئی منفرد ادبی صورت حال ہے جو محض زمانے کے اعتبار
سے نہیں بلکہ اپنے 'تنہا آدمی' کے اعتبار سے جانی پہچانی جاتی ہے؛ مجھے اس
سے اختلاف ہے۔ میرے نزدیک ہر وہ ادب جدید ہے جو معاصرانہ حقیقتوں
کی اپنے طور پر توجیہہ اور تعبیر کر رہا ہو اب اس کے لئے "تنہا" یا "بے تنہا"
آدمی کی کوئی قید نہیں ہے وہ معاصرانہ حقیقت سے پہچانا جائے گا' تنہا'
آدمی کی علامت سے نہیں۔ ضروری نہیں کہ ہر جدید ادب تنہا ہو۔
مگر یہ تنہا آدمی کون ہے اور ہمارے ادب میں کیوں ابھرا۔ کچھ
اصل کچھ نقل کچھ طرز بیان کے طور پر۔ اصل سے میری مراد یہ ہے اور
ادبی تاریخ ہمیں بتاتی ہے کہ جب ملک صنعتی ترقی کی منازل پر قدم رکھتا
ہے تو اسے جہاں بعض آسودگیاں اور برکتیں ملتی ہیں وہاں ایک مخصوص

کاروباری طبقے کے ہاتھ میں صنعتی نظام کی باگ ڈور آجانے کی وجہ سے استحصال اور اعصاب شکن نفسا نفسی کا دور دورہ بھی شروع ہو جاتا ہے مروت، محبت، انسانیت، دوستی، سبھی قدریں صرف روپے اور ضرورت کی میزان پر تلنے لگتی ہیں اور ہر انسان بھری دنیا میں تنہا نظر آنے لگتا ہے۔ ہندوستان گرا پڑا ملک سہی مگر ایشیا کے ممالک میں جاپان کے بعد صنعتی طور پر سب سے زیادہ ترقی یافتہ ملک ہے اور صنعتی طور پر یہ سارا تشنج اعصاب شکنی تنہائی یہاں آنا لازمی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ بعض ان جذبات کو محسوس کرتے ہیں ان کے اسباب نہیں جانتے یا کچھ اور طرح ان اسباب کو سمجھ لیتے ہیں۔ بعض ان جذبات کو اپنے اوپر طاری کرنے اور اوڑھنے میں مصروف ہیں اور بعض نے اسے محض کاروبار شہرت کے لئے منفعت بخش سمجھ کر اختیار کر لیا ہے۔

"نئے معاشرے" کے لئے یہ جو آپ نے "ویرانہ" کا لفظ استعمال کیا ہے یہ بجائے خود بحث طلب ہے ممکن ہے ایلیٹ کی نظم خرابے Waste Land کا خیال آپ کو آیا ہو نیا معاشرہ ہے تو ویرانہ کیسا اور اگر ویرانہ ہے تو نیا بنا کیوں؟ پہلا سوال تو یہ ہے کہ آپ کی مراد کس نئے معاشرے سے ہے۔ ہر دور میں کئی معاشرے جنم لیتے ہیں جسے ہم نیا معاشرہ کہتے ہیں وہ بھی ایک نہیں ہوتا۔ کس کا معاشرہ؟ وہ چمک دار چکا چوند پیدا کرنے والا معاشرہ جو صنعتی دور کے آقاؤں کا معاشرہ ہے جس کے پاس جسمانی آسودگی اور سہولتیں تو ہیں مگر امید کی روشنی کم اور یقین اور اعتماد کا نور بہت ہی کم ہے یا وہ معاشرہ جس کی ہڈیوں پر صنعتی دور کا بے رنگ محل چنا جا رہا ہے

اور جو دب کر کچل کر پس کر بھی زندہ ہے اور اس کے پاس صرف امید کی روشنی اور یقین و اعتماد کی ہلکی سی کرن ہے۔ میرا کچھ ایسا خیال ہے کہ ادب نیا ہو یا پرانا اس کشمکش سے دامن بچا نہیں سکتا۔ آج یہ دو دھارا اور بھی زیادہ واضح ہو گیا ہے۔ آج جو تنہائی کو مرض جانتے ہیں یا اس کے شکوہ سنج ہیں انھیں یہ بھی جاننا چاہیے کہ وہ تنہا کیوں ہیں اور انھیں تنہا بنانے والی طاقتیں اور سماجی عناصر کون سے ہیں؟ اس کے بعد شاید تنہائی اتنی بھیانک نہ رہے اور ان کے رشتے دنیا بھر کے مظلوموں سے جا ملیں اور ان کے ویرانے امید اور حوصلے کے پھولوں سے بھر جائیں۔

## محمد حسن

عنوان کچھ عجیب سا ہے، ’جدید ادب کا تنہا آدمی کیا چیز ہے‘ جب جدید ادب کہہ دیا تو نئے معاشرے کی قید کیوں؟ ان مشکلوں کے باوجود بنیادی مسئلہ واضح ہے، ’تنہائی کیا چیز ہے، کیوں ہے، ضروری ہے کہ غیر ضروری ہے؟ ہے بھی کہ نہیں ہے؟ جدید ادب کے نکتہ چیں تنہائی کے ذکر پر نکتہ چیں ہوتے ہیں‘... جدید ادب کے بعض حامی تنہائی کو بار بار یوں آگے لاتے ہیں گویا یہ جدیدیت کا ٹریڈ مارک ہے۔ یہ دونوں گروہ قابلِ معافی ہیں، لیکن وہ ناقدین اور وہ سخن فہم حضرات قابلِ معافی نہیں ہیں جو ان سوالات پر اس سطح پر بحث کرتے ہیں جس سطح پر بازار کے بھاؤ، شہری آسائشوں کی کمی، دیہاتوں میں فصل کی اچھائی یا خرابی سے بحث کی جاتی ہے۔ یہ لوگ اس لئے قابلِ معافی نہیں ہیں کہ قدیم ادب پر گفتگو کرتے ہوئے یہی لوگ ہر قسم کے مبالغہ، استعارہ، کنایہ، استمداد کا ذکر کرتے ہیں، ان چیزوں کو تخلیقی ادب کا

جزو اعظم قرار دیتے ہیں اور اس طرح یہ ثابت کرتے ہیں کہ انھیں تخلیقی..... ادب کے مظاہر کی اصلیت سے پوری واقفیت ہے۔ لیکن یہی صاحبان جب نئے ادب کی بات کرتے ہیں تو اس میں مبالغہ، استعارہ، کنایہ، استناد کو فوراً نظر انداز کر کے اس کو یک سطحی، قطعاً لغوی اور نثری نقطۂ نظر سے پرکھتے ہیں۔ اس طرح وہ جدید ادب کے ساتھ ایک ایسی ریاکاری کے مرتکب ہوتے ہیں جو ان کی تنقیدی بصیرتوں کو تعصب اور کور چشمی میں بدل دیتی ہے۔

یہ حضرات جب آتش کا شعر پڑھتے ہیں ؎

باغ دنیا میں رہیں خواب کی مشتاق آنکھیں
گرمیٔ آتشِ رخسار نے سونے نہ دیا

تو یہ نہیں پوچھتے کہ کیا ایسا ممکن ہے کہ کوئی شخص محض آتشِ رخسار کی گرمی کی وجہ سے زندگی بھر سو نہ سکا ہو؟ لیکن جب انھیں یہ شعر سنایا جاتا ہے ؎

یہ کیا طلسم ہے جو رات بھر سسکتا ہوں
یہ کون ہے جو دلوں میں جلا رہا ہے مجھے
(ساقی فاروقی)

تو وہ پوچھتے ہیں کہ دلوں میں انسان کیونکر جلتا ہے؟ اور یہ کیا مریضانہ داخلیت ہے جو رات بھر سسکنے کا ذکر کرتی ہے جب وہ میر کا شعر سنتے ہیں ؎

عالم عالم عشق و جنوں ہے دنیا دنیا تہمت ہے
دریا دریا روتا ہوں میں صحرا صحرا وحشت ہے

تو وہ دادِ تحسین سے آسمان سر پر اٹھا لیتے ہیں۔ یہ نہیں پوچھتے کہ دنیا کو تہمت سمجھنے والا، دریا دریا رونے والا اور صحرا صحرا وحشت برپا کرنے والا کس مرض میں گرفتار تھا؟ مگر جب انھیں۔ یہ شعر دکھائی دے جاتا ہے ؎

لوگ یہی آن کے یکجا مجھے کرتے ہیں کہ میں

ریت کی طرح بکھر جاتا ہوں تنہائی میں (ظفر اقبال)

تو وہ ناک بھوں چڑھا کر پوچھتے ہیں کہ ان کو کیا تکلیف ہے جو اپنی.. شخصیت کے وجود کا اعتراف کرنے کے لئے دوسروں کے مرہون منت رہتے ہیں؟ جب وہ غالب کا شعر سنتے ہیں ؎

وحشت آتش دل سے شب تنہائی میں صورت دود رہا سایہ گریزاں مجھ سے

تو خوشی سے بے قابو ہو جاتے ہیں، یہ نہیں پوچھتے کہ آتش دل کس نے دیکھی ہے؟ لیکن جب وہ اس شعر سے دوچار ہوتے ہیں ؎

خوشبو کا جسم، سائے کا پیکر نظر تو آئے

دل جسکو ڈھونڈتا ہے وہ منظر نظر تو آئے (شہریار)

تو وہ سخت الجھن میں مبتلا ہو جاتے ہیں اور پوچھتے ہیں کہ سائے کا پیکر اگر نہیں ہے تو کیا تکلیف ہے؟ اور سائے کا پیکر ہوتا کیا چیز ہے؟ یہ کیا پریشانی ہے کہ پیکر نظر نہیں آتا؟ یہ صاحبان جب اقبال کا شعر ملاحظہ کرتے ہیں ؎

بھٹکا ہوا راہی میں بھٹکا ہوا راہی تو منزل ہے کہاں تیری اے لالۂ صحرائی

تو آہ اور واہ کے نعرے لگاتے ہیں، یہ سوچنے کی زحمت نہیں گوارا کرتے کہ کون سا لالۂ صحرائی بھٹکا ہوا راہی ہوتا ہے۔ لیکن جب انھیں یہ شعر سنایا جاتا ہے ؎

اس اکیلے پن کے ہاتھوں ہم تو فکری مر گئے۔

وہ صدا جو ڈھونڈتی تھی جنگلوں میں کھو گئی (پرکاش فکری)

تو وہ ڈھونڈتی ہوئی صدا کا پتہ دریافت کرتے ہیں اور کہتے ہیں یہ

کیا گم کردہ راہی ہے جوان شاعروں کو بھٹکاتے پھرتی ہے؟ جب وہ فیض کا شعر سُن لیتے ہیں ؎

کوئی یار جاں سے گذرا کوئی ہوش سے نہ گذرا
یہ ندیم یک دو ساغر مرے حال تک نہ پہونچے

تو ان کے لطف کا عالم وجد تک پہنچ جاتا ہے، وہ رک کر یہ پوچھنے کی زحمت نہیں گوارا کرتے کہ اس شخص کو کیا تکلیف ہے کہ اسکا ندیم بھی اسے نہیں سمجھ پاتا۔ لیکن انھیں یہ شعر ؎

تم ڈھونڈتے رہے مرے پامال نقش کو
میں روشنی تھا خول کے باہر بکھر گیا (مراتب اختر)

بہت ناگوار گزرتا ہے اور وہ خول کے باہر بکھرتی ہوئی روشنی کی منطق ... ڈھونڈنے نکل کھڑے ہوتے ہیں۔

جب یہ صاحبان عالی شان قائم کے اس شعر کا مطالعہ فرماتے ہیں ؎

موافقت کی بہت شہریوں سے میں لیکن
وہی غزال ابھی رم رہا ہے آنکھوں میں

تو انھیں اس میں کلبیت، تنہائی، انسان بے زاری کے بھیانک جراثیم کلبلاتے ہوئے نہیں دکھائی دیتے۔ لیکن یہ شعر ان کی تمام حساسیت کو بیدار کرکے انھیں استفراغ پر مجبور کر دیتا ہے ؎

میں سانپ بن کے نکلوں گا مٹی کے بطن سے
تنہائی کے کھنڈر میں مرا انتظار دیکھو (عادل منصوری)

مصحفی کا مطلع انھیں خفا نہیں کرتا ؎

شب ہجر صحرائے ظلمات نکلی     میں جب آنکھ کھولی بہت رات نکلی

لیکن یہ شعر انھیں مریضانہ ناامیدی اور پستیٔ طبع کا آئینہ دار معلوم ہوتا ہے ؎

رستہ بھی واپسی کا کہیں بن میں کھو گیا
او جھل ہوئی نگاہ سے ہرنوں کی ڈار بھی (شکیب جلالی)

فراق کے شعر پر وہ اپنے تمام تنقیدی مضامین نثار کر سکتے ہیں ؎

یہ راہ وہ ہے کہ پرچھائیاں بھی دیں گی نہ ساتھ
مسافروں سے کہو اس کی رہ گزر آئی

لیکن یہ شعر ؎

کٹی پھٹی سی یہ روحیں گلے سڑے سے بدن
بس اور کچھ نہیں اب ڈھونڈتے ہیں پیراہن (خلیل الرحمٰن اعظمی)

انھیں کرب میں مبتلا کر دیتا ہے، وہ شاعری اور شاعروں کے مستقبل سے مایوس ہونے لگتے ہیں اور یہ نہیں سوچتے کہ خلیل الرحمٰن اعظمی کا شعر فراق کے شعر میں بیان کردہ صورت حال کی اگلی منزل بیان کر رہا ہے۔ اگر ایک شعر مریضانہ ہے تو دوسرا بھی ہے، اگر ایک فرضی اور مصنوعی ہے تو دوسرا بھی ہے۔

نئی شاعری کے نکتہ چیں نقاد (اگر انھیں نقاد کہا ہی جائے) دوسرے معیار سے جانچنے کا جرم آج کھلے عام کر رہے ہیں۔ اپنے پسندیدہ شاعروں پر وہ شاعرانہ اور خلاقانہ پیمانوں کا اطلاق کرتے ہیں، لیکن نئے شاعروں کو وہ غیر شاعرانہ، نثری، نحوی اور ذہنی معیاروں سے پرکھتے ہیں۔ لہٰذا پرانے شاعروں کی خوبیاں نئے شاعروں کا عیب بن جاتی ہیں۔

دراصل تنہائی تمام شاعری کا ایک اہم موضوع رہا ہے۔ کسی کسی دَور میں اس کا احساس و اظہار زیادہ ہوتا ہے، کسی کسی دور میں کم۔ انتشار و اختلال کے دَور میں، جیسے کہ میر اور حافظ کے زمانے تھے، یا جیسا کہ ہمارا زمانہ ہے، اس کا احساس زیادہ شدید ہو جاتا ہے، لیکن عمومی حیثیت سے تنہائی کا احساس شاعر کی شخصیت کی تعمیر میں نمایاں رول ادا کرتا ہے۔ انسان شاعری ہی اس لئے کرتا ہے کہ وہ تنہا محسوس کرتا ہے۔ اگر وہ سب کی طرح سوچتا دیکھتا ہو تو اسے ایک الگ زبان کی ضرورت ہی کیوں پڑے؟ وہ لوگ جو اپنے کو تنہا نہیں محسوس کرتے یا تو اولیاء اللہ ہوتے ہیں یا .... مخبوط الحواس۔ بہ صورت دیگر ہر شخص کسی نہ کسی حد تک خود کو دوسروں سے مختلف پاتا ہے۔ شاعر اپنی شخصیت کو دوسروں سے بہت زیادہ مختلف پاتا ہے۔ اس لئے وہ زیادہ تنہائی محسوس کرتا ہے۔ اس کی شاعری دراصل اپنے کو ظاہر کرنے، خود کو اجنبیوں میں متعارف کرنے، ان سے متعارف ہونے، اپنے اور ان کے درمیان نقطۂ اشتراک دریافت کرنے کی کوشش کے علاوہ کچھ نہیں ہوتی۔ شاعری شخصیت کا در باز کرتی ہے تاکہ مجہول، معروف میں بدل جائے۔ ہماری زبان میں غالب سے زیادہ منفرد شخصیت کسی کی نہیں تھی، اس لئے انھوں نے اس نکتہ کو بار بار دہرایا ہے۔ وہ مشہور شعر سب کی زبان پر ہے ؎

بیا ورید گر ایں جا بود زباں دانے     غریب شہر سخن ہائے گفتنی دارد

ان کے یہ اشعار بھی اس حقیقت کے مختلف پہلوؤں کا اظہار ہیں ؎

دل کو اظہار سخن انداز فتح الباب ہے     یاں صریر خامہ غیر از اصطکاک در نہیں

آپ سے وہ مرا احوال نہ پوچھے تو اسدؔ حسب حال اپنے پھر اشعار کہوں یا نہ کہوں

نے کو چۂ رسوائی نہ زنجیر پریشاں اے نالہ میں کس پردے میں آہنگ نکالوں

دماغ و دل کی یہ جبلی کیفیات جو شاعر کا بنیادی حق ہیں، اس کو احساس تنہائی کے اظہار پر مجبور کرتی ہیں، زمانہ سازگار ہو یا شاعر کا مزاج روحانی آدرش کی طرف مائل ہو (جیسا کہ ترقی پسندوں کا تھا) تو اس کا اظہار نسبتاً کم ہوتا ہے۔ حافظ کی شاعری دونوں صورت حالات کی اچھی مثال ہے۔ انھوں نے ایک انتہائی مشکل، سیاسی حیثیت سے متزلزل، سماجی اور معاشی حیثیت سے غیر یقینی دور پایا تھا۔ ایک طرف تو انھوں نے روحانی آدرش تلاش کر کے خود کو شراب عشق (حقیقی یا مجازی) میں غرق کر لیا اور اس طرح کے شعر کہے

ایں خرقہ کہ من دارم در رہن شراب اولیٰ
ایں دفتر بے معنی غرق مے ناب اولیٰ
از ہم چوں تو دل دارے، سر بر نہ کنم آرے
گر تاب کشم بارے زاں زلف بہ تاب اولیٰ
من و انکار شراب ایں چہ حکایت باشد
غالباً ایں قدرم عقل کفایت باشد
گل عذارے ز گلستان جہاں مارا بس
زیں چمن سایۂ سرو رواں مارا بس
شراب و عیش نہاں چیست کار بے بنیاد
زدیم بر صف رنداں و ہر چہ بادا باد

بیا بیا کہ زمانے زمے خراب شویم
مگر رسیم بہ گنجے دریں خراب آباد
مرا بہ کشتیٔ بادہ در افگن اے ساقی
کہ گفتہ اند نکوئی کن و در آب انداز

آخری سے اوپر والے شعر (بیا بیا کہ زمانے) میں روحانی آدرش کا مجموعہ جو شاعر نے اپنی شخصیت سے کر رکھا ہے، کھینچ کر ٹوٹتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ تنہائی، خرابی، اور نامفاہمت کا کرب ننگا ہو کر جھانکنے لگ رہا ہے۔ یہی کیفیت جب شدید ہو جاتی ہے تو آدرش کے ٹوٹنے کا چھناکا صاف سنائی دیتا ہے ؎

سینہ مالا مال درد است اے دریغا مرہمے
دل ز تنہائی بہ جاں آمد خدارا ہمدمے
آدمی در عالم خاکی نمی آید بہ دست
عالمے دیگر بباید ساخت از نو آدمے [۱]

حالیا مصلحت وقت در آں می بینم
کہ کشم رخت بہ مے خانہ و خوش بنشینم
بنشیں بر لب جوئے و گذر عمر بہ بیں
کہ ایں اشارت ز جہان گذراں مارا بس

حافظ کا ایک بہت اچھا مطالعہ ابھی کبیر احمد جائسی نے کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔ "جب معاشرہ مائل بہ انحطاط ہوتا ہے تو علم و ادب بھی اس سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتے ..... حافظ .. کے اشعار بہ آواز بلند اس امر کا اعلان

کرتے ہیں کہ ان کی تخلیق ایک ایسے عہد میں ہوئی ہے جب کسی چیز کو استقلال حاصل نہ تھا..... اس وجہ سے اس دور کا پورا ادب لایقینی کی فضا میں معلق ہو کر رہ گیا ہے۔ آہ و نالۂ فریاد و فغاں، پستیٔ فکر و عمل، احساس بے چارگی وغیرہ جو پوری قوم کو افسردہ کر دیتے ہیں، اس دور کے ادب کا خاصہ ہیں۔

حافظ کی یہ تشخیص ہمارے عہد پر بھی پوری طرح صادق آتی ہے، حافظ اور ہم میں فرق صرف اتنا ہے کہ انھوں نے روحانی سمجھوتے کا بھی سہارا لیا، ہمارا اس عہد اس سے بھی بے زار ہے۔ بہر حال اگر تنہائی اور بے چارگی کا احساس حافظ کے یہاں جرم نہیں ہے تو نئے ادب میں اس کا وجود کیوں جرم ہو؟ لیکن بات اتنی ہی نہیں ہے۔ وہ اہم نکتے اور ہیں۔ اولاً یہ کہ شاعر اپنے تاثرات کے اظہار کے لئے جس ذریعہ کا استعمال کرتا ہے، یعنی زبان، وہ تخلیقی عمل کے تقاضوں کی وجہ سے مبالغہ اور اشتداد سے مملو ہوتی ہے۔ اگر کوئی شاعر یہ کہتا ہے کہ میں دریا دریا روتا ہوں تو اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ وہ واقعی دریا بہائے دے رہا ہے۔ اس کا مطلب، ظاہر ہے، صرف ایک ذہنی کیفیت کا اظہار۔ (شہزاد احمد)

؎ ہزار چہرے ہیں موجود آدمی غائب  یہ کس خرابے میں دنیا نے لا کے چھوڑ دیا

حافظ کے روحانی سمجھوتے نے ان سے اس کا جواب بھی کہلایا ؎

نفس باد صبا مشک فشاں خواہد شد  عالم پیر دگر بارہ جواں خواہد شد

عالم دیگر بباید ساخت میں کوئی آدرش نہیں ہے، صرف غم و غصہ ہے۔

؎ حافظ کے "سماجی شعور" پر سجاد ظہیر نے ؎ ایں چہ شوریست کہ در دور قمری بیم کو اساس بنا کر جو لکھا ہے، کبیر احمد جائسی اسے مسترد کرتے ہوئے لکھتے ہیں

کہ یہ غزل حافظ کی نہیں ہے۔

کرتا ہے جو انتہائی یاس آمیز اور مضمحل کن ہے۔ یہ شعری تنقید کا ایک بالکل ابتدائی اصول ہے جس سے ناواقفیت کا الزام کسی ادنیٰ نقاد پر بھی نہیں لگایا ... جا سکتا۔ شعری زبان Heightened اور شدید Intensified ہوتی ہے۔ اگر ظفر اقبال ریت کی طرح بکھر جانے کا ذکر کرتے ہیں تو مراد صرف یہ ہے کہ تنہائی میں شاعر کو اپنی ذات پر اعتماد و اعتقاد نہیں رہ جاتا۔ یہ ایک صورت حال ہے جسے انتہائی زبان میں پیش کیا گیا ہے۔ شعری زبان اسی لئے پیکر اور استعارے سے مملو ہوتی ہے کہ وہ تجربہ کو انتہائی شکل دے کر اسے ممتاز، منفرد اور آسانی سے پہچان میں آنے کے قابل پاتی ہے۔ شعری زبان اگر یہ نہ کرے تو اس کے وجود کا جواز ختم ہو جاتا ہے۔ تعجب صرف یہ ہے کہ نئی شاعری کے نکتہ چیں اس معمولی سی بات کو نظر انداز کر کے تنہائی کے تمام موضوعات و مضامین کو بالکل عمومی سطح پر پڑھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ دنیا میں اس قدر تنہائی کہاں ہے؟ کوئی ضروری نہیں ہے کہ اگر مجھے ضرورت پڑنے پر قرض مل جائے تو بھی میں خود کو تنہا نہ محسوس کروں۔ کوئی ضروری نہیں ہے کہ اگر میری پکار پر چار آدمی میری مدد کرنے پر تیار ہو جائیں تو میں تنہا نہ محسوس کروں۔ کوئی ضروری نہیں ہے کہ اگر میں دوستوں سے ملتا جلتا رہوں، گھر بار بساؤں، نوکری چاکری کروں تو میں تنہا نہ محسوس کروں۔ دنیا میں باہم یگانگت بہر حال کم ہوتی جا رہی ہے، لیکن اجتماعی .. زندگی کے باوجود انسان کسی کسی لمحے میں خود کو تنہا، نامفہوم یا غلط فہمی کا شکار پاتا رہتا ہے۔ شاعر زندگی کے تجربات کا اظہار کرتا ہے۔

تنہائی بھی ایک تجربہ ہے۔ لہٰذا اس کا اظہار بھی لازمی ہے۔ یہ کیسے ممکن ہے کہ ہجر و فراق، وصال و ملاقات کے مضامین تو انتہائی مبالغہ اور شدت سے بیان کئے جائیں، لیکن تنہائی کے مضامین کو بالکل نثری سطح پر باندھا جائے۔ اگر نئی شاعری میں تنہائی کا احساس مصنوعی ہے تو پرانی شاعری میں ہجر، ستم، آہ و زاری، وصال و دیدار کے تمام احساسات و تجربات نقلی اور مصنوعی تھے۔ اگر ہم شاعری کو صرف گنجے، یک سطحی، نثری، اسفل ترین بیانات تک محدود سمجھتے ہیں تو ہمیں ساری شاعری کو مسترد کرنا پڑے گا۔ ترقی پسند شاعری میں اصلاح، انقلاب، سماجی بدحالی کو سدھارنے اور معاشرے کو بدلنے کے مضامین انتہائی شدت سے بیان کئے گئے ہیں۔ کیا ہم اس تمام شاعری کو صرف اسی لئے فرضی اور مصنوعی قرار دیں گے کہ اس میں ان تصورات کا ذکر بار بار کیا گیا ہے اور انتہائی غلو سے کیا گیا ہے؟ شاعر سے آپ کیونکر یہ توقع کر سکتے ہیں کہ وہ ان تجربات و مسائل کا ذکر انھیں اس نے اپنی شخصیت کی گہرائی میں جنم لیتے ہوئے محسوس کیا ہے، موسم کے حال کی طرح سرد اور سپاٹ بیان میں کرے گا۔

بنیادی اور آخری حقیقت یہ ہے کہ شعری احساس و تجربہ سائنسی علم و تجربہ سے مختلف ہوتا ہے۔ اٹم بم کی قوت کا اظہار سائنسی زبان میں کیا جائے گا تو ہم چند فارمولوں اور بصری مشاہدات تک محدود رہیں گے۔

شعری زبان جب اس کے لئے "ایک ہزار سورجوں سے زیادہ چمکیلا" کا غیر قطعی پیکر استعمال کرتی ہے تو اسی لئے کہ وہ اس تجربہ کو براہ راست ہم تک پہونچانا چاہتی ہے۔ اس عمل میں تکرار، مبالغہ، غیر واقعیت ان تمام عناصر کا بروئے کار آنا ضروری ہے: "محبوب مجھ سے جدا ہو گیا" میں وہ لطف اور درستی نہیں ہے جو

دم لیا تھا نہ قیامت نے ہنوز    پھر ترا وقت سفر یاد آیا

میں ہے۔ اسی طرح " میں تنہا ہوں " میں وہ لطف اور ردمستی نہیں ہے جو منیر نیازی کے شعر میں ہے ؎

سوادِ شہر پہ ہی رک گیا تھا میں تو منیر اور ایک دشت بلا میرے گھر کی راہ میں تھا

ابعاد کی اس وسعت اور اظہار کی اس شدت کے بغیر شاعری ممکن نہیں۔ اور نئی شاعری میں تنہائی کا ذکر کوئی اتنا زیادہ بھی نہیں کہ کثرت تکرار سے کان پک جائیں۔ غزل میں سیکڑوں مضامین ایسے ہیں جو ولی اور سراج کے وقت سے چلے آ رہے ہیں اور ان پر خوب خوب مشق ستم ہوئی ہے، مقدمۂ شعر و شاعری میں مرتب کردہ فہرست دیکھ لیجئے۔ تعجب ہے کہ نئی شاعری کے نکتہ چینوں کو تنہائی کا ذکر جو نسبتہً بہت کم ہے، اتنا برا لگتا ہے۔

دوسرا اہم نکتہ یہ ہے کہ تنہائی شاعری کی کوئی مثبت قدر نہیں ہے۔ تنہائی ایک احساس ہے، ایک تجربہ ہے، ایک صورت حال ہے، جس کا اظہار شاعری میں ہونا لابدی ہے۔ لیکن کوئی ضروری نہیں کہ تمام شاعری میں تنہائی کے علاوہ کوئی اور چیز بار نہ پا سکے۔ جدید عہد میں یہ صورت حال لامحالہ زیادہ پائی جاتی ہے لہذا شاعری میں بھی اس کا اظہار کچھ زیادہ ہو رہا ہے۔ لیکن نئی شاعری کے وہ طرف دار جو تنہائی کو ایک مثبت قدر مان کر اسے نئی شاعری کی اولین شرط قرار دیتے ہیں، غلطی پر ہیں نئی شاعری کا ایک Symptom اور وہ بھی بہت محدود Symptom ہو سکتی ہے، اس کا جزو اعظم یا قدر اولین نہیں۔ شاعری کو شاعری ہونے کے لئے کسی خاص قسم کے تجربے کی ضرورت نہیں ہوتی، خاص قسم کی زبان کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ ہر دور کا اپنا طرز احساس ہوتا ہے جو ہر تجربہ کو اپنے رنگ میں رنگ لیتا ہے۔ نئی شاعری کا بھی ایک

طرز احساس ہے، لیکن یہ سمجھ کر تنہائی کا ذکر کرنا کہ اس کے بغیر شاعری نئی نہیں ہو سکتی، (جیسا کہ پہلے لوگ ہجر و وصال کا ذکر کرتے تھے تاکہ غزل بن سکے) غلط ہے۔ اور یہ بھی غلط ہے کہ اگر کسی شاعر کے یہاں تنہائی کا احساس نسبتۃً کم پایا جاتا ہے تو وہ نیا شاعر نہیں ہے (جیسے کہ لوگوں نے یگانہ کو اس لئے غزل گو ماننے سے انکار کر دیا کہ ان کے یہاں محبوب کے حسن و جمال کا ذکر نہیں ملتا یا کم ملتا ہے۔)

تنہائی بہرحال ہمارے دور کی ایک حقیقت ہے، اور یہ سرخ، سیاہ، میمنہ، میسرہ کسی ایک تک محدود نہیں۔ انیسویں صدی سے انسانی شخصیت کے اوپر استبداد ذہنی و جسمانی کا جو دور شروع ہوا ہے اس کا یقینی نتیجہ یہ ہے کہ ہم روز بروز زندگی کے معروف تر اور ہنگامہ خیز تر ہونے جانے کے باوجود زندگی کے عام لمحوں میں کبھی کبھی، اور خاص لمحات میں تقریباً ہمیشہ، خود کو اپنے اجداد سے زیادہ تنہا پانے لگے ہیں۔ تخلیقی ادب اس پارہ پارہ کرنے والی حقیقت سے بھاگ نہیں سکتا۔ اور آج کے دور میں تو یہ اور بھی مشکل ہے، کیوں کہ شاعر کا فن جو مشکل سے مشکل تر کو طلب کرتا ہے، اپنے سب سے زیادہ منفرد فن کاروں کو عام فن کاروں سے زیادہ پیستا اور کوٹتا ہے ۔۔

یہ پارہ پارہ کرے اور وہ اڑا لے جائے

جو فرق ہے تو ہوا و ہنر میں اتنا ہے (ظفر اقبال)

میں نے اوپر کہا ہے کہ تنہائی سرخ یا سیاہ، میمنہ یا میسرہ، کسی ایک کی میراث نہیں سب کی ملکیت ہے۔ انیسویں صدی کی سرمایہ دار معاشرت کا بیدار مقصود آرنلڈ اس پر اتنا ہی حاوی تھا جتنا بیسویں صدی کا پکا کمیونسٹ، ترقی پسند اور سماجی شعور رکھنے والا بریخت۔ آرنلڈ کو سنئے :

اور میں، جو یہاں ہوں، کون ہوں؟

کیونکہ درشت استادوں نے میرے لڑکپن کو جھپٹ لیا۔ اور اس کے ایمان کا اسہال کر ڈالا، اس کی آگ چھانٹ دی، مدھم کر دی۔ مجھے حق کا اونچا سفید تارہ دکھایا۔ کہا کہ اسے دیکھ، اس تک پہنچنے کی کوشش کر۔

اس وقت بھی ان کی سرگوشیاں تاریکی کو چیر رہی ہیں:

تو اس چلتے پھرتے مقبرے میں کیا کر رہا ہے؟ (گراند شارترز[*]، ۱۸۵۵)

بریخت نے مشہور ڈرامے "حیات گلیلیو" کے سلسلہ میں کچھ نوٹ لکھے تھے۔ اب وہ بجنسہٖ شائع ہو گئے ہیں۔ وہ کہتا ہے:

یہ بات جانی مانی ہوئی ہے کہ لوگوں کو بہت آسانی سے اس بات کا یقین دلایا جا سکتا ہے کہ وہ کسی نئے عہد کے دروازے پر کھڑے ہیں... وہ محسوس کرتے ہیں کہ جیسے وہ کسی نئے دن کی صبح کو جاگے ہوں، تھکاوٹ دور کئے ہوئے، مضبوط، اور نئے نئے وسائل و ذرائع سے بھرپور... لوگ کہتے ہیں۔ آج تک ہم پر حکومت کی گئی تھی۔ مگر آج سے ہمارا راج ہوگا......

یہ احساس ہر اس محقق کو ہوتا ہے جو کوئی نئی تحقیق کرتا ہے، ہر اس مقرر کو ہوتا ہے جو کوئی نئی تقریر تیار کرتا رہتا ہے جس کے ذریعہ ایک بالکل نئی صورت حال پیدا ہو جائے گی۔ اور کتنی شدید ہوتی ہے وہ ناامیدی جب لوگوں کو معلوم ہوتا ہے، یا وہ سمجھتے ہیں کہ انھیں معلوم ہوا ہے کہ وہ

[*] Grande Chartreuse گرنیوبل میں اک خانقاہ کا نام ہے۔

ایک فریب کا شکار تھے' کہ قدیم' جدید سے زیادہ طاقت ور ہے' کہ حقائق ان کے خلاف ہیں' ان کے موافق نہیں ہیں' کہ ان کا عہد۔ نیا عہد ابھی نہیں آیا ہے۔ تب چیزیں پہلے ہی کے اتنی خراب نہیں ہوتیں' بلکہ اور بھی زیادہ خراب ہو جاتی ہیں' کیونکہ لوگوں نے اپنے منصوبوں کیلئے عظیم قربانیاں دی ہوئی ہوتی ہیں' اور وہ سب کچھ ہار چکے ہوتے ہیں۔ انھوں نے جرأت کی ہوئی ہوتی ہے اور وہ شکست خوردہ ہوتے ہیں۔ قدیم' اب ان سے بدلہ لے رہا ہوتا ہے......

آج کے زمانے میں "نئے" کا تصور ہی جھوٹا ہو گیا ہے۔ "پرانا" اور "بہت پرانا" دوبارہ میدان عمل میں اتر آئے ہیں اور خود کو "بہت نیا" ظاہر کرتے ہیں۔ یا پھر پرانے اور بہت پرانے کو نیا سمجھا جاتا ہے کیونکہ وہ خود کو نئے ڈھنگ سے ظاہر کرتے ہیں....لوگوں کو ایک زمانے میں امید تھی کہ کھانے کو روٹی ملے گی۔ اب وہ یہ امید کرتے ہیں کہ ایک دن وہ آئے گا جب کھانے کو پتھر ملیں گے۔

ایک بخار زدہ دنیا پر تیزی سے چھائی ہوئی تاریکی میں گھرے ہوئے' ایک ایسی دنیا جو خونی اعمال اور اتنے ہی خونی افکار میں لپٹی ہوئی ہے' جو بڑھتی ہوئی بربریت میں گھری ہوئی ہے' بربریت' جو ہمیں تاریخ کی شاید سب سے زیادہ بھیانک اور بڑی جنگ کی طرف لے جا رہی ہے' ایسا رویہ اختیار کرنا مشکل ہے جو نئے اور زیادہ پر مسرت عہد کے دروازے پر کھڑے ہوئے لوگوں کا ہوتا ہے۔ کیا ہر چیز رات کی آمد کا اشارہ نہیں کرتی' جب کہ کوئی بھی چیز نئے زمانے کے طلوع کی امید

نہیں دلاتی؟ تو پھر کیوں نہ ہم ایسے لوگوں کا رویہ اختیار کریں جو رات کی طرف اندھا دھند بڑھے جا رہے ہیں؟ ..... دن اور رات کے یہ استعارے گم راہ کن ہیں۔ اچھے زمانے اس طرح نہیں آتے جس طرح رات کے بعد دن ہوتا ہے۔ (حیات گلیلیو کے غیر مرتب نوٹ) .... آرنلڈ مائل انحطاط سرمایہ دارانہ تہذیب کا نمائندہ فرزند تھا۔ آج کے جدید ادیب سرمایہ دارانہ تہذیب کے فرزند نہیں ہیں۔ لیکن ترقی پسند بھی نہیں ہیں۔ مگر بریخت تو سچا انقلابی پکا ترقی پسند اور اصلی عوامی فن کار تھا۔ تو پھر۔؟

اور ہم، جو یہاں ہیں، کون ہیں؟ ●●

شمس الرحمن فاروقی

---

# حصّہ دوم

## تجزیہ

## نیا افسانہ

# گوپی چند نارنگ

## اُردو میں علامتی اور تجریدی افسانے: چند مثالیں

(۱)

آزادی کے بعد ہندوستان میں اُردو افسانہ کے کئی رجحان سامنے آئے ہیں۔ ان میں سے جو رجحان بنیادی نوعیت کے ہیں، وہ چار ہیں۔ پہلا رجحان تقسیم کے المیے کو پیش کرنے کا ہے۔ اس کی ذیل میں دو طرح کے افسانے آتے ہیں۔ ایک تو وہ جن کی نوعیت ہنگامی تھی اور جو فسادات کو براہ راست موضوع بنا کر لکھے گئے تھے۔ دوسرے وہ جو تہذیبی سطح پر تقسیم کے المیے کو پیش کرتے ہیں۔ اس کے بہترین علم بردار ہندوستان میں قرۃ العین حیدر اور پاکستان میں انتظار حسین ہیں۔ دونوں کے نقطۂ نظر، تکنیک اور کینوس میں بڑا فرق ہے، لیکن دونوں کے ایسے افسانوں کا محرک بعض محبوب تہذیبی قدروں کا زوال ہے۔ دوسرا رجحان زندگی کی جامعیت اور اس کے نارمل حسن کو اس کی سیاہی اور سفیدی کے ساتھ پیش کرنے کا ہے۔ اس رنگ کے امام راجندر سنگھ بیدی ہیں۔ نئی نسل کے بیشتر لکھنے والے بھی زندگی کی ہمہ پہلو ترجمانی کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن ان میں سے کسی میں بیدی والی بات نہیں البتہ یہ لوگ اس لحاظ سے پچھلے افسانہ نگاروں سے مختلف ہیں کہ ان میں سے بیشتر کسی طرح کی نظریاتی وابستگی قبول نہیں کرتے اور "سوچے سمجھے نتائج" کی خاطر ہولا کہانی سے بچتے ہیں۔ ان کے ہاں بنیادی اہمیت فرد کو حاصل ہے،

اور بجائے ٹائپ کے کردار پر زور ملتا ہے۔ یہ زندگی کے غیر مرئی یعنی زیادہ حقیقی خدوخال کو پہچاننے کی کوشش کرتے ہیں۔ ایسے افسانہ نگاروں میں رام لال، جوگندر پال، اقبال متین، ستیش بترا، قیصر تمکین، شروَن کمار ورما۔۔۔۔ رتن سنگھ، اقبال مجید، ظفر ادگانوی، امرسنگھ اور عابد سہیل کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ تیسرا رجحان علاقائی افسانے کا ہے، جیسے پنجاب کی زندگی سے متعلق بلونت سنگھ کے افسانے یا اتر پردیش کے جاگیردارانہ تمدن سے متعلق قاضی عبدالستار کے افسانے یا بہار سے متعلق غیاث احمد گدی اور الیاس احمد گدی کے افسانے، اور دوسری طرف وہ افسانے ہیں جس میں کسی علاقے کی گھریلو زندگی کی ترجمانی کی گئی ہے، مثال کے طور پر جیلانی بانو، واجدہ تبسم، یا کم تر درجہ پر عفت موہانی اور آمنہ ابوالحسن کے افسانے۔ چوتھا بنیادی رجحان تجریدی اور علامتی افسانے کا ہے۔ اس قسم کا افسانہ آزادی سے پہلے کے افسانہ نگاروں کے ہاں بھی ملتا ہے، مثلاً کرشن چندر کا "غالیچہ" "دو فرلانگ لمبی سڑک" "پُرانا کنواں" "جہاں بہانہ تھی" اور "چھتری" احمد ندیم قاسمی کا "سلطان" اور "وحشی" اور ممتاز شیریں کا "میگھ ملہار" احمد علی اور عزیز احمد کے بعض افسانے بھی تجریدی افسانوں کی ذیل میں آتے ہیں۔ لیکن ادھر نئی نسل کے بعض افسانہ نگاروں نے اسے ایک رجحان کی حیثیت سے اپنا لیا ہے۔ زیرِ نظر مضمون میں ہندوستان کے اُردو افسانے کے اسی جدید رجحان سے بحث کی جائے گی۔ ایسے افسانوں میں اشاریت اور علامیت کو باقاعدہ فن کی حیثیت سے برتا جاتا ہے۔ وزیر آغا نے ایک جگہ صحیح لکھا ہے: "اشاراتی عنصر تمام اصناف ادب میں اہمیت حاصل کر رہا ہے اور افسانے نے بھی اسے اپنے دامن میں جگہ

دی ہے۔ دراصل تہذیبی ارتقا کے ساتھ ساتھ فرد کی تیز نگاہی بھی پروان چڑھ رہی ہے۔ اب وہ پلک جھپکتے میں بات کی گہرائی تک پہنچ جاتا ہے اور اس لئے واشگاف انداز کا کچھ زیادہ دل دادہ نہیں رہا۔ سیدھے سادے روایتی افسانے کے مقابلے میں علاماتی افسانہ کچھ غیر مرئی سا ہوتا ہے۔ اس میں ٹھوس ہونے کی وہ کیفیت نہیں پائی جاتی جو منطقی افسانے کی خصوصیت ہے۔ اس میں زماں اور مکاں کا واقعیاتی احساس بھی نہیں ملتا بلکہ زماں اور مکاں دونوں ذہنی تجرید کی سطح پر واقع ہوتے ہیں اور ان میں اچانک تبدیلیاں ہو سکتی ہیں علاماتی افسانے میں ٹھوس کرداروں کا کام تمثیلوں اور علامتوں سے لیا جاتا ہے۔ جیسا کہ آگے چل کر وضاحت کی جائے گی۔ علامتیں ایک طرح کے وسیع استعارے ہیں جنکے شعوری اور نیم شعوری رشتوں کو ابھار کر افسانہ نگار معنوی تہ داری پیدا کر دیتا ہے۔ علامتوں کے حسی پیکر ہوتے ہیں، لیکن بعض علامتیں مقصود بالذات بھی ہوتی ہیں اور افسانہ نگار ان سے فضا آفرینی کا یا محض خاص طرح کے تاثر ابھارنے کا کام لیتا ہے۔ ایسے افسانے کا کمال یہ ہے کہ وہ لغوی اور علامتی دونوں سطحوں پر پڑھا جا سکے بعض افسانوں میں خاص خاص لفظوں کا استعمال ایسی معنوی وسعت اختیار کر لیتا ہے کہ ان میں علامتی افسانہ کی شان از خود پیدا ہو جاتی ہے۔ احمد ندیم قاسمی کا افسانہ 'سلطان' اس کی بہترین مثال ہے۔ تجریدی افسانہ ہمارے افسانے کے اس سفر کی نشاندہی کرتا ہے جس کا رخ خارج سے داخل کی طرف ہے۔ یہ انسان کے ذہنی مسائل، اس کے داخلی کرب اور حقیقت کے عرفان کی تلاش کا اظہار ہے۔ افسانہ علامتی ہو یا تجریدی، اس میں لغوی معنی صرف ایک طرح کا اشارہ کر دیتے ہیں۔ باقی کام پڑھنے والے کی ذہنی استعداد کا ہے۔

دراصل لفظوں کے ظاہری، منطقی اور لغوی معنی کے علاوہ اور معنی بھی ہو سکتے ہیں۔ ایسے افسانوں کا مطالعہ کرتے وقت اگر یہ بات نظر میں رہے تو ان سے لطف اندوز ہونا چنداں مشکل نہیں۔ پاکستان میں اس رجحان کے نمائندہ افسانہ نگار مندرجہ ذیل ہیں۔

انتظار حسین (ہم سفر) عبداللہ حسین (جلاوطن) خالدہ اصغر۔ (ایک بوند لہو کی، سواری، بے نام کہانی) انور سجاد (مرگی، چوراہا، گائے، پرندکی کہانی) اور غلام الثقلین (دلچے کی موت، وہ، سرگوشی) ہندوستان میں اس کو آگے بڑھانے والوں میں دیویندر اسر، بلراج مینرا، سریندر پرکاش، راج ابے، بلراج کومل، کمار پاشی اور احمد ہمیش کے نام خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ یہاں اس رجحان سے مزید بحث کرنے کے لئے میں صرف دو افسانہ نگار بلراج مینرا اور سریندر پرکاش کو لوں گا اور ان کے بھی صرف چند افسانوں کو۔ ان افسانہ نگاروں اور ان افسانوں کو اس لئے نہیں لیا جارہا کہ یہ افسانہ نگار یا یہ افسانے بہترین ہیں بلکہ یہ کہ ان سے اس رجحان کے سمجھنے میں مدد مل سکتی ہے۔ یہاں میں تجزیاتی ... طریق کار استعمال کرتے ہوئے یہ بتانے کی کوشش کروں گا کہ ان ... افسانوں کا ڈھانچہ کیا ہے۔ ان میں علامتیں اور ذہن و احساس کی رو کس طرح کام کرتی ہے اور کیا ان میں کسی طرح کی کوئی معنوی تہ داری ہے یا نہیں؟ جدید ادب پر تنقید کرتے ہوئے میرا مسلک کچھ ایسا ہے کہ اس طرح کے تجزیے کے بعد ہی ہم کو یہ حق پہنچتا ہے کہ ہم نئے رجحانات کے بارے میں کوئی حکم لگا سکیں۔

(۲)

یہاں سب سے پہلے بلراج مینرا کے افسانہ "ماچس" کو لیا جاتا ہے۔ یہ ایک ایسے انسان کی کہانی ہے جس کی نیند رات کو بے وقت کھل جاتی ہے اور وہ سگریٹ سلگانا چاہتا ہے، لیکن ماچس خالی ہے۔ وہ پورے کمرے کو چھان مارتا ہے لیکن سب ماچسیں خالی ہیں۔ ٹھنڈی رات میں وہ باہر نکل کھڑا ہوتا ہے، کئی جگہوں پر ماچس کی ناکام تلاش کے بعد وہ ایک مرمت شدہ پل پر پہنچتا ہے یہاں سرخ کپڑے سے لپٹی ہوئی لالٹین سے وہ سگریٹ سلگانا ہی چاہتا ہے کہ ایک سپاہی اس کو پکڑ کر تھانے لے جاتا ہے۔ وہاں کئی لوگ میز کے گرد بیٹھے سگریٹ پی رہے ہیں اور کئی ماچسیں رکھی ہیں۔ لیکن اس پر آوارہ گردی کا الزام لگا کر اس کو وہاں سے فوراً نکل جانے کا حکم دیا جاتا ہے۔ واپسی پر اس کو ایک آدمی ملتا ہے جس سے وہ ماچس مانگتا ہے لیکن وہ شخص خود ماچس کی تلاش میں گھر سے نکلا ہے۔ دونوں ایک دوسرے کے چھوڑے ہوئے راستے پر آگے بڑھ جاتے ہیں۔

اس کہانی کا بنیادی کردار یعنی "وہ" کون ہے اور ماچس ایسی کون سی پر اسرار چیز ہے جس کی تلاش میں وہ رات کی سردی اور اندھیرے میں مارا مارا پھر رہا ہے؟ فرض کیجئے کہانی کا بنیادی کردار جدید دور کا باشعور انسان ہے۔ ملاحظہ ہو کہ پکڑے جانے سے پہلے وہ راستے میں ایک آدمی سے ماچس مانگتا ہے تو وہ کہتا ہے کہ وہ سگریٹ پینے کی علت سے بچا ہوا ہے۔ نیز جب وہ تھانے سے نکل کر نہ ختم ہونے والی سڑک پر چلنا شروع کرتا ہے تو سوچتا ہے۔ "سگریٹ پینا ایک علت ہے۔ میں نے یہ علت

کیوں پال رکھا ہے: کیا یہ علت جینے کی علت تو نہیں؟ عام انسان اور باشعور انسان میں سب سے زیادہ بڑا فرق یہی ہے۔ اب ماچس کی علامت افسانے کی دوسری علامتوں کے ڈھانچے (Frame Work) کے ساتھ خود بخود واضح ہونے لگتی ہے یعنی یہ تلاش ہے زندگی کی معنویت کی یا تڑپ ہے وجود کو سمجھ سکنے کی یا کسی بھی مقصد یا آئیڈیل کو پانے کی جس کے لئے پورا وجود سلگ رہا ہے۔ لیکن اسی ماچس کے بارے میں حلوائی کی دوکان پر سویا ہوا آدمی کہتا ہے: ماچس سیٹھ کے پاس ہوتی ہے۔ وہ آئے گا تو بھٹی گرم ہوگی: نیز یہ کہ تھانے میں "میز پر ماچس کی کئی ڈبیاں پڑی ہوئی تھیں: یہاں حلوائی یا تھانے کے لوگوں کی علامتوں سے ایسے انسان مراد لئے جا سکتے ہیں جو ذہنی تجسس کے اس مادہ سے بے گانہ شخص ہیں جو باشعور انسان کے حصہ میں آتا ہے۔ یہ تخلیقی احساس یا داخلی کرب یا جستجو کی دولت سے بھی محروم ہیں۔ اس لئے ان کی ماچس سے افسانہ کا بنیادی کردار سگریٹ سلگانے میں کامیاب نہیں ہوتا۔ وہ زندگی کی اندھیری رات میں جگہ جگہ بھٹکتا ہے لیکن گوہر مقصود ہاتھ نہیں آتا۔ اس توجیہ کی توثیق کہانی کے آخری واقعہ سے بھی ہوتی ہے جس نے کہانی کو ایک عام علامتی سطح سے اٹھا کر اعلیٰ ترین فنی سطح پر پہنچا دیا ہے تھانے سے نکلنے کے بعد اس کی ملاقات ایک اور شخص سے ہو جاتی ہے۔

آپ کے پاس ماچس ہے؟

ماچس؟

آپ کے پاس ماچس نہیں ہے؟

ماچس کے لئے تو میں ........

وہ اس کی بات سنے بنا ہی آگے بڑھ گیا ۔

یہاں افسانہ نگار نے اپنی طرف سے کچھ بھی نہیں بڑھایا، اور ساری بات چند لفظوں کے مکالمے میں نہایت چابک دستی سے بیان کر دی ہے۔ فنکار زندگی کی معنویت کی تلاش میں سرگرم سفر ہے، وقت سے بے خبر، بدن کی تھکن سے بے نیاز، وہ برابر چل رہا ہے ذہنی سفر کی اس سڑک پر جو کبھی ختم نہیں ہو گی ۔

آپ نے دیکھا کہ علامتی افسانے میں افسانہ نگار الفاظ کو محض لغوی یا منطقی معنی میں استعمال نہیں کرتا ۔ علامتیں تیز روشنی (Flash) کی طرح سامنے آتی ہیں، اور ایک ساتھ ان گنت معنوی امکانات جھلمل جھلمل کرنے لگتے ہیں ۔ ہم اپنے تجربہ اور احساس کی بنا پر ایک دو معنی کو فوری طور پر لے لیتے ہیں اور باقی کو تحت الشعور کی دھند میں روشنی اور تاریکی کے بلبلوں کی طرح ابھرنے اور مٹنے کے لئے چھوڑ دیتے ہیں ۔ ایسے افسانوں میں علامتیں ایک دوسرے کے ہاتھ میں ہاتھ ڈالے ہوئے استعاروں کا مرتبہ رکھتی ہیں اور ایک نظام کی حیثیت سے کارفرما ہوتی ہیں۔ اگر مناسب غور و فکر سے کام لیا جائے تو اس نظام تک رسائی حاصل کرنا اور اس کی کڑیاں ملانا چنداں مشکل نہیں ۔

اب مینرا کی ایک اور کہانی "کمپوزیشن دو" کو لیجئے۔ یہ ٹکنیک کے اعتبار سے بھی دلچسپی کی حامل ہے ۔ اس میں موت کا فرشتہ بتاتا ہے کہ اس کا کام کیا ہے۔ لوگ درازی عمر کا کلمہ پڑھتے ہیں اور ہمیشہ اس سے

خائف رہتے ہیں۔ وہ جب کسی پاس جاتا ہے، وہ چپ چاپ اس کے ساتھ چل
دیتا ہے۔ لیکن ایک آدمی اس کی مشکل بن گیا ہے۔ اس کی کل کائنات ایک
کمرہ ہے جس کی دیواریں سیاہ ہیں۔ چھت سیاہ ہے، دروازوں کی چوکھٹیں
اور پٹ سیاہ ہیں۔ میز سیاہ ہے، کتابیں سیاہ ہیں، غرض ہر شئے سیاہ ہے۔
یہ کمرہ دن کی روشنی میں بھی سیاہی میں لت پت پڑا رہتا ہے۔ اس آدمی کا
لباس سیاہ چادر ہے۔ وہ سیاہ روشنائی سے سیاہ کاغذ پر سیاہ عبارت
لکھتا ہے۔ رات کو وہ اپنے کمرے میں رکھے سیاہ تابوت میں سے نکلتا ہے۔
سیاہ ساڑی اور سیاہ بلاؤز میں لپٹی ہوئی سیاہ بالوں والی لڑکی آتی ہے۔
اور دونوں میں سرگوشیاں ہوتی ہیں۔ رات ختم ہونے سے پہلے وہ لڑکی چلی جاتی
ہے اور وہ سیاہ تابوت میں لیٹ جاتا ہے اور تابوت کا ڈھکنا گر جاتا ہے۔
یہاں میرا نے افسانے کو ایک موڑ دیا ہے کہ کہانی سننے کے بعد لوگوں نے دیکھا
کہ کہانی سنانے والے کا لباس سیاہ تھا۔ انھوں نے کہا ہم مریضوں کے افسانے
سننے نہیں آئے۔ اس کے فراڈ پر انھیں اتنا غصّہ آیا کہ اسے انھوں نے وہیں
مار مار کر ڈھیر کر دیا۔ لیکن بعد میں گھر جا کر دیکھا تو واقعی اس کا کمرہ سیاہ تھا
چھت سیاہ تھی، دیواریں سیاہ تھیں.... یہ سیاہ کمرے والا انسان کون
ہے جو عام انسانوں سے اس قدر مختلف ہے۔ عام انسان موت کے فرشتے
سے ڈرتے ہیں۔ موت کے فرشتے کا کام سیاہ ہے۔ لیکن یہ انسان جس کی
کل کائنات ایک کمرہ ہے اور جس کمرے کی ہر چیز سیاہ ہے، موت کے فرشتے
کی مشکل بن گیا ہے۔ کیوں؟ موت کے فرشتے کے کام میں اور اس آدمی کے
طرزِ زندگی میں افسانہ نگار نے جو ربط و تضاد پیش کیا ہے، لطف و اثر سے خالی

نہیں۔ مثال کے طور پر یہ چند جملے دیکھئے:

میرا کام ہی ایسا ہے۔ بھری برسات میں، جھلستی گرمی میں، ٹھٹھرتی سردی میں اور ہنستے کھیلتے اٹکھیلیاں کرتے موسم میں، وادیوں میں، ویرانوں میں، جنگ کے میدانوں میں، اسپتالوں میں، سونے چاندی کے گھروں میں، گھاس پھوس کے جھونپڑیوں میں، صبح و شام، ہر گھڑی، چند لمحوں کی عمر کے بچے کو، سترہ سال کی محو خواب لڑکی کو، پچیس سال کے کڑیل جوان کو، اسّی سال کے بڈھے کھوسٹ کو، شرافت کے مجسمے کو، کمینگی کے پتلے کو، بھولے بھالے کو، چالاک کو.... میں موت کا فرشتہ ہوں..... میں ہر کسی کے پاس جاتا ہوں۔ اور اسے لے آتا ہوں۔ مجھے آپ جانتے ہیں، پہچانتے نہیں۔ اس کے بعد ان سطروں کو پڑھئے:

"کمرے کے ایک کونے میں دیوار کے ساتھ میز رکھا ہوا ہے میز سیاہ ہے، میز پوش پر کڑھے ہوئے پھول بھی سیاہ ہیں.... کتابوں کی جلدیں سیاہ ہیں۔ اوراق سیاہ ہیں اور اوراق پر پھیلی ہوئی عبارت سیاہ ہے.... کاغذ سیاہ ہیں۔ قریب رکھا ہوا قلم سیاہ ہے اور قلم میں روشنائی سیاہ ہے۔ میز کے قریب ایک کرسی پڑی ہے۔ کرسی سیاہ ہے، چھت کے عین بیچ میں سیاہ کنڈا ہے جس کے ساتھ بجلی کی سیاہ تار بندھی ہوئی ہے۔ فرش کی طرف لٹکتی ہوئی سیاہ تار کے ساتھ سیاہ بلب ٹنگا ہوا ہے بلب کا شیڈ سیاہ ہے۔ ایک دیوار میں سیاہ سوئچ بورڈ ہے سوئچ بھی سیاہ ہے۔ کھڑکی کے عین نیچے تابوت رکھا ہوا ہے وہ کمرہ......"

اس طرح اس کمرے کی رعایت سے جو کردار ابھرتا ہے وہ بڑا ہی

انوکھا اور عجیب ہے اور پڑھنے والے کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ سیاہ رنگ یا تاریکی ہر اس چیز کی نفی ہو سکتا ہے جسے رسمی طور پر ہم پسند کرتے ہیں۔ روشنی، خوشی، امید، کامیابی، کامرانی، سرگرمی وغیرہ کا اشاریہ ہے۔ افسانہ کے کردار کا بظاہر ان سے کوئی علاقہ نہیں۔ دنیا جاگتی ہے وہ سوتا ہے۔ رات میں وہ بیدار ہوتا ہے اور سیاہ کمرے میں سیاہ بلب سے سیاہ روشنی ہوتی ہے اور سیاہ قلم سے سیاہ کاغذوں پر وہ سیاہ عبارت لکھتا ہے۔ امید اور ناامیدی، دکھ اور سکھ، مثبت اور منفی، روشنی اور اندھیرے کا فرق وہ مٹا چکا ہے۔ زندگی کی کشش اور مسرت کیلئے مارے مارے پھرنے کی خواہش کا کانٹا اس کے دل سے نکل چکا ہے۔ اور تو اور موت کا خوف بھی اس کے لئے کوئی معنی نہیں رکھتا۔ لڑکی سے اس کی جو گفت گو ہوتی ہے، وہاں مختصر ترین مکالمے میں افسانہ نگار نے اس کے مسلک کی طرف بلیغ طریقے سے اشارہ کیا ہے۔

"ہم سکھی ہیں..... ہم دکھی تھے نا اس لئے" یا "ہم نہ کہتے تھے کہ دن کا اندھیرا موت ہے.... رات کا اجالا زندگی ہے...." موت اس کے لئے اس قدر بے خطر چیز ہے کہ اس نے اپنا تابوت بھی بنا رکھا ہے اور وہ خود ہی اس میں لیٹ جاتا ہے۔ دن میں صنعتی زندگی کی دوڑ جو فرد کی شخصیت کی موت ہے یا جو اس کے لئے ہر طرح کے دکھ کا عذاب لاتی ہے یا آگہی کی روشنی میں اس کو تڑپاتی ہے، وہ شخص اسکی نفی ہے۔ دکھ سکھ کے روایتی معیار اس کے لئے بے معنی ہو چکے ہیں اور زندگی اور موت کا فرق مٹ سا گیا ہے۔ افسانہ نگار نے اسی کردار سے موت کے فرشتے کی کہانی بیان کرا کے افسانہ کو ایک غیر متوقع موڑ دیا ہے۔ لوگ اس کا سیاہ لباس دیکھ کر اس کو ستار سمجھتے ہیں اور اس کو مار ڈالنے کے بعد جب اس کے گھر جا کر دیکھتے

میں تو یہ انکشاف ہوتا ہے کہ وہ تو کھرا (Genuine) انسان تھا۔

"ایک مہمل کہانی" میں ہسپتال کا لوہے کا صدر دروازہ پھولوں سے لدا ہوا ہے۔ کچھ پہلے مورچری کے باہر بجری پر پھولوں کی پتیاں بکھری ہوئی ہیں۔ اشوک کو معلوم ہوتا ہے کہ اس کا دوست کلدیپ مر گیا ہے اور اس کی لاش مورچری میں ہے۔ وہ مورچری میں جاکر اس کی لاش کو دیکھتا ہے۔ وہ لیبارٹری میں جاتا ہے۔ جو بھی اسے ملتا ہے کلدیپ کی بات کرتا ہے، لیکن اسے دھوپ اچھی لگ رہی ہے۔ پرائیویٹ کاٹج میں کلدیپ کا پلنگ خالی پڑا ہے۔ یہاں گوری چٹی نرس سے بات ہوتی ہے۔ شام کا وقت طے ہوتا ہے۔ وہ سوچتا ہے آخر جان ہی گئی۔ شام کو بس میں جاتے ہوئے اس کے خالی ذہن میں درد کی ملاوٹ سے لے کر ڈی۔ ایم۔ کے۔ کے احتجاج تک کئی خیال آتے ہیں لیکن وہ گوری چٹی لڑکی! وہ کہنی سے بس میں ایک لڑکی کو چھیڑتا ہے اور گالی سنتا ہے۔ شام کو نرس سے ملتا ہے اس کو اپنے کمرہ میں لے جاتا ہے۔ دل دھک دھک کر رہا ہے اس لڑکی سے ملنے کے لئے وہ آج تک جتن کرتا آیا ہے۔ لڑکی کے کپڑے اتارتے ہی وہ سوچتا ہے: ہی از ڈیڈ۔ وہ لڑکی کے منھ پر طمانچہ جڑ دیتا ہے اور چیخ اٹھتا ہے: گٹ آؤٹ۔ اس کا چہرہ خوف ناک ہو اٹھتا ہے: آئی ول ڈائی ٹو مارو۔

کہانی زندگی اور موت کے متضاد تصورات سے رنگ و آہنگ حاصل کرتی ہے۔ لوہے کا صدر دروازہ پھولوں سے لدا ہوا ہے۔ جب کوئی مریض ڈسچارج ہوتا ہے تو وارڈ کے تمام مریض اسے پھولوں سے لاد کر صدر دروازے تک چھوڑنے آتے ہیں۔ یہ زندگی ہو سکتی ہے۔ جب کوئی مریض مر جاتا ہے۔ تو وارڈ کے تمام مریض لاش کو پھولوں کی پتیوں سے لاد دیتے ہیں اور مورچری تک

چھوڑ آتے ہیں۔ یہ موت کا اشارہ ہو سکتا ہے۔ کلدیپ مر چکا ہے اور اشوک زندہ ہے۔ ہسپتال کے لوگ بار بار اشوک سے کلدیپ کے مر جانے کا ذکر کرتے ہیں تو وہ کہتا ہے جو مر گیا اس کی بات نہ کرو۔ لو ہے کا خالی پلنگ بھی دو دن خالی رہتا ہے اور پھر بھر جاتا ہے یعنی دنیا میں کسی کی جگہ خالی نہیں رہتی۔ اسے دھوپ یعنی زندگی اچھی لگتی ہے۔ گوری نرس کی آواز میں دھوپ کا سہانا پن ہے۔ وہ لاش کے ساتھ مرگھٹ پر نہیں جاتا، اس لئے کہ جو مر گیا سو مر گیا۔ اس کے بجائے وہ لڑکی سے وقت طے کرتا ہے۔ اب تک وہ کلدیپ کی دوستی کی آڑ میں اس سے ملاقات کا متمنی تھا۔ پہلے یہ پھنسائے، نہیں، پھنستی تھی۔ اب مان جاتی ہے۔ یہاں انسانی رشتوں کے مہمل ہونے کا وہ احساس پیدا ہوتا ہے جو کہانی کے آخر تک پہنچتے پہنچتے زندگی کے بے معنی ہونے کے احساس سے مل کر پھٹ سا پڑا ہے۔ وہ اس سہارے کا کچھ ایسا عادی ہو گیا تھا کہ یہ سوچ کر کہ وہ سہارا جواب باقی نہیں رہا تو تھا، وہ کانپ سا جاتا ہے اور اس کو خود پر قابو نہیں رہتا۔ افسانہ میں جگہ جگہ پر تجریدی پارے ہیں جو مرکزی کردار کے ذہن تک رسائی حاصل کرنے میں ہماری مدد کرتے ہیں۔

مینرا فکر اور فارم دونوں اعتبار سے اُردو کے منفرد افسانہ نگار ہیں۔ ان کی کہانیاں غور و فکر کا مطالبہ کرتی ہیں۔ وہ حقیقت کا تجزیہ نظریاتی فیتوں یا فارمولوں سے نہیں کرتے بلکہ آزادانہ ذہنی جراحی کے قائل ہیں۔ ان کے ہاں فکر کی دھار حقائق کے سینے میں پیوست نظر آتی ہے۔ موجودہ دور میں فرد کی شخصیت کا تصادم، اس کا داخلی کرب اور اس کی غیر انسانیت (Dehumanisation) مینرا کا محبوب موضوع ہے۔

فرد کی ذلت، اس کی بے سروسامانی، اس کی ذہنی جستجو ان کے افسانوں میں باربار اپنی جھلک دکھاتی ہے۔ ان کا بنیادی کردار بڑی حد تک سوانحی ہے۔ یہ ایک ایسا انسان ہے جو زندگی کی معنویت کی تلاش میں اور اس کی غرض و غایت کا راز جاننے کے لئے ذہنی بن باس اختیار کر چکا ہے اور گلی گلی، شہر شہر، اندھیرے اور اجالے میں بھٹکتا پھرتا ہے۔ وہ کامو سے متاثر ہیں۔ لیکن ان کی تخلیقی حس ہندوستانی... معاشرے اور اس کے مخصوص حالات سے بے تعلق نہیں۔ مینرا اپنی علامتوں کا انتخاب سامنے کی چیزوں سے کرتے ہیں اور پھر اپنے ذہنی تجسس کی سان پر چڑھا کر ان میں تہ داری پیدا کرتے ہیں۔ ان کے افسانے جدید انسانوں کے فکری سفر، اس کی ذہنی تنہائی اور اس کے تجارتی قدروں کے معاشرے کٹ کر علاحدہ رہ جانے کی روداد پیش کرتے ہیں۔ ان کے ذہنی پیکر اکثر ایک دوسرے سے گتھے ہوئے ہوتے ہیں اور انھیں ملا کر دیکھنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ وہ روشنی اور تاریکی دونوں سے کام لیتے ہیں، لیکن صرف اتنا جتنا بے حد ضروری ہو۔ وہ تفصیل سے گریز کرتے ہیں تفصیل خواہ حالت کی ہو، مکالمے کی یا ذہنی کیفیت کی انکے مزاج کے منافی ہے۔ انکے افسانے مختصر ہوتے ہیں، یہی تین چار صفحے جملے چھوٹے چھوٹے لیکن فکری طور پر بے حد مربوط انھوں نے ہیئت کے جو تجربے کئے ہیں، ان میں سے بیش تر کا تعلق اختصار اور علامتیت سے ہے۔ وہ ایک جملے سے ایک پیرا گراف کا اور کبھی کبھی ایک پیراگراف سے پورے صفحے کا کام لیتے ہیں۔ منٹو کے ہاں جو لفظی کفایت شعاری ملتی ہے، وہ مینرا کے ہاں باقاعدہ اسٹائل بن گئی ہے۔ وہ اکثر نہیں بتاتے کہ کون بول رہا ہے۔ کس سے بول رہا ہے۔ حالت کی طرف اشارہ کرکے وہ اس کا تجزیہ بھی نہیں کرتے۔ ان کے اکثر جملے

فکر کی ایک دھندلی لکیر کھینچ دیتے ہیں اس کے بعد پڑھنے والا اپنی ذہنی استعداد کے مطابق ان سے لطف اندوز ہو سکتا ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو مینرا کے ہاں اُردو افسانہ کے مستقبل کی ایک نئی بشارت ملتی ہے۔

(۳)

سریندر پرکاش کے افسانہ "دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم" کا شمار اُردو کے اہم علامتی افسانوں میں کیا جا سکتا ہے۔ دوسرے افسانوں کی طرح اس کی بھی تلخیص ممکن نہیں، لیکن اگر ایسی کوئی ناکام کوشش کی جائے تو وہ کچھ اس طرح ہوگی، سمندر اور میدان سے گزرنے کے بعد انسان وادی میں اتر گیا۔ دوسرے تھوتھنیاں اٹھائے اس کی طرف دیکھ رہے تھے اور ان کی گردنوں میں بندھی ہوئی گھنٹیاں الوداع الوداع کہہ رہی تھیں۔ وادی میں سورج مسکراتا ہوا پہاڑ پر سیڑھی چڑھ رہا تھا۔ گرد آلود پگڈنڈیوں کو چھوڑ کر چکنی سڑکوں سے گزرتے ہوئے وہ ایک کشادہ مکان کے پھاٹک پر رکا۔ خاموشی میں اس کی آواز گونجی۔ ولندیزی دروازے نے بانہیں پھیلا کر خیر مقدم کیا۔ ڈرائنگ روم کی آرائش سے اس نے اندازہ کیا کہ یہاں کا رہنے والا خوش سلیقہ آدمی ہوگا اور دونوں گرمجوشی سے ملیں گے۔ اس نے گلدان کو چھوا اور اپنی انگلیوں پر ایک خنکی محسوس کی اور آتش دان کے سیاہ مرمری دھاریوں کے صحرا میں خود کو ڈھونڈنے لگا۔ ایک تصویر اس کا ہاتھ لگنے سے گر گئی۔ اس میں ایک آدمی گود میں ایک ننھی سی بچی کو اٹھائے ایک عورت کے ساتھ بیٹھا مسکرا رہا تھا۔ اسے یاد آیا کہ یہ تصویر کبھی کھنچوائی تھی۔ برآمدے سے کسی کے لاٹھی ٹیک کر چلنے کی آواز آ رہی تھی، مسلسل، باقاعدہ۔ اس نے محسوس کیا کہ یہ سمندر کنارے کا کوئی شہر ہے اور باہر برف گر رہی ہے،

لیکن کھڑکی سے ہاتھ باہر نکالا تو برف نہیں تھی۔ وہ تنہا محسوس کرتے ہوئے غم زدہ سا ہو گیا۔ اتنے میں اس کے ذہن سے ایک سانپ نکلا اور اپنی تیز تلملاتی ہوئی سرخ زبان نکالے ہوئے بیڈ روم میں چلا گیا۔ یہاں ایک عورت نے انگڑائی لی اور ایک بچی کھیلتی ہوئی نظر آئی۔ لاٹھی ٹیکنے کی آواز پھر آنے لگی۔ برآمدے میں ایک اندھا لاٹھی کے سہارے چل رہا تھا۔ اس نے اسے روکنا چاہا لیکن وہ برآمدے کے موڑ سے گزر گیا۔ اس نے سوچا کاش ڈرائنگ روم کی سب چیزیں اس کی ہوتیں۔ لیکن اس کا وجود اسے قالین پر اوندھا پڑا ہوا محسوس ہوا اور وہ رونے لگا لاٹھی کی آواز پھر آئی۔ اس نے بوڑھے کو لپک کر پکڑنے کی پھر کوشش کی، لیکن ناکام رہا۔ برآمدے کے پاس کانسے میں ڈھلا ہوا ایک بوڑھا بیٹھا نارگیل پی رہا تھا۔ اس نے چاہا وہ بھی اسی کی طرح اطمینان سے بیٹھ کر تمباکو پیتا رہے، لیکن جواب ملا کہ کانسے میں ڈھلنا پڑے گا۔ وہ سوچنے لگا کہ ایک بپھرے ہوئے سمندر، ریت اڑاتے ہوئے صحرا اور برف باری کے طوفان میں اکیلا انسان کیا کر سکتا ہے؟ وہ دل ہی دل میں اس چیز کو گالی دینے لگا جو یہ سب سوچتی ہے لیکن نظر نہیں آتی وہ کسی خوش سلیقہ آدمی سے ملاقات کی انتظار میں تھا کہ آواز آئی، چلو اب دیر ہو رہی ہے۔ وہ ڈرائنگ روم کی چیزوں کو للچائی ہوئی نظروں سے دیکھنے لگا۔ آواز پھر آئی۔ یہ سب تمھارا ہی تو تھا مگر اب اور مہلت نہیں۔ وہ کسی ان جانی چیز کے کھو جانے کے احساس سے پھوٹ پھوٹ کر رونے لگا۔ بے بس ہو کر اس نے کہنا چاہا۔ اگر کبھی کوئی کم زور، بے سہارا کشتی ساحل سے آلگے تو سمجھ جانا کہ وہ میں ہوں۔

کہانی کے پہلے ہی پیراگراف میں ہمیں ایک قافلہ دکھائی دیتا ہے،

• سمندر پھلانگ کر ہم نے جب میدان عبور کئے تو دیکھا کہ پگ ڈنڈیاں ہاتھ کی انگلیوں کی طرح پہاڑوں پر پھیل گئیں۔ میں اک ذرا رکا اور ان پر نظر ڈالی جو بوجھل سر جھکائے ایک دوسرے کے پیچھے چلے جا رہے تھے۔ میں بے پناہ اپنائیت کے احساس سے بھر گیا۔ تب علاحدگی کے بے نام جذبے نے ذہن میں ایک کسک کی صورت اختیار کی اور میں انتہائی غم زدہ، سر جھکائے وادی میں اتر گیا۔ جب میں نے پیچھے مڑ کر دیکھا تو وہ سب تھوتھنیاں اٹھائے میری طرف دیکھ رہے تھے۔ بار بار سر ہلا کر وہ اپنی رفاقت کا اظہار کرتے اور ان کی گردنوں میں بندھی ہوئی دھات کی گھنٹیاں "الوداع، الوداع" پکار رہی تھیں اور ان کی بڑی بڑی سیاہ آنکھوں کے کونوں پر آنسو موتیوں کی طرح چمک رہے تھے۔"

سمندر، میدان، پگڈنڈیاں ان سب کے ایک ساتھ سامنے آنے سے ذہن کسی طرح کے سفر کی طرف جاتا ہے۔ شاید وہ سفر جو قدیم سے جدید کی طرف رہا ہے۔ پہلے انسان سب کے ساتھ تھا اور اپنائیت کے احساس سے سرشار تھا۔ لیکن جدید کی "وادی" میں اترتے ہوئے علاحدگی کے بے نام جذبہ نے ذہن میں ایک کسک کی صورت اختیار کی اور وہ انتہائی غم زدہ ہو گیا؛ افسانہ کی معنوی کلید اسی پہلے پیراگراف میں موجود ہے۔ فوراً بعد دوسرے پیراگراف میں، تھوتھنیوں اور گھنٹیوں سے ذہن جانور کی طرف یا غیر متمدن انسان یا انسان کے عہد طفولیت کی طرف جاتا ہے جو اب وقت کی فصیل کے اس پار رہ گیا تھا۔ وادی میں نئے راستوں پر چلتے ہوئے اس کے "دل میں رہ رہ کے امنگ سی پیدا ہوتی ہے، آگے بڑھنے کی، نئی مسافت طے کرنے کی یا کچھ پانے کی۔ سامنے سائنسی، صنعتی یا تہذیبی ارتقا کا۔ سورج مسکراتا ہوا پہاڑ پر سیڑھی سیڑھی چڑھ رہا تھا۔"

قدیم کی "گرد آلود پگڈنڈیاں" پیچھے رہ گئیں اور وہ جدید کی "صاف شفاف، چکنی سڑکوں" پر چلنے لگا۔ ملاحظہ فرمائیے پگڈنڈی کے مقابلہ پر صاف شفاف چکنی سڑک ذہن کو موجودہ دور کی ظاہری چمک دمک اور بے حسی سے کس قدر نزدیک لے آتی ہے۔ انسان کی خصوصیت اور اپنائیت کی مسرت کا دن ڈھل رہا تھا اور شام ہوتے ہوتے وہ ایک مکان میں داخل ہوا۔ شام اداسی یا غم کا استعارہ ہے اس سے مراد جدائی کا آغاز بھی ہو سکتا ہے اور مشینی ترقی کے تاریک دور کی ابتدا بھی خاموشی میں انسان کو یوں محسوس ہوا جیسے کوئی پکار رہا ہے۔ یہ گویا اشارہ ہے اس کے بچھڑ کر تنہا رہ جانے کی طرف۔ نئے اثرات کا دلندیزی دروازہ بانہیں پھیلا کر اس کا خیر مقدم کرتا ہے۔ مکان میں پرانے انداز کے آریائی جھروکوں جیسی کھڑکیاں ہیں، لیکن ان پر بھاری پردے پڑے ہوئے ہیں۔ یہاں لفظوں کی معنوی چکا چوند میں۔ جو کچھ سامنے آتا ہے، اس سب پر نظر رہنی چاہیئے۔ اگر ہم محض لغوی معنی سے چپکے رہیں گے تو افسانہ سے لطف اندوز نہیں ہو سکتے۔ کھڑکیاں بھی ہیں، جھروکے بھی، پرانے تمدن کی نشانیاں بھی اور تاریخ کا تسلسل بھی، نیز یہ بھی نظر میں رہے کہ شاید ماضی کی روشنی بھاری پردوں کے ادھر رہ گئی ہے اور مستقبل کی کرنیں بھی حال تک نہیں پہنچ سکتیں۔ ڈرائنگ روم کی آرائش دیکھ کر ہمارا ذہن انسان کی صنعتی ترقی اور مادی آسائش یا آرام پسندی کی طرف جاتا ہے۔ یہاں افسانہ نگار نے کہا ہے۔

"آتش دان میں آگ بجھ چکی تھی" اس سے مراد قدروں کا زوال اور یقین کا فقدان بھی ہو سکتا ہے۔ اس طرح جدید انسان کی ذہنی افسردگی کو ایک بار پھر ابھارا گیا ہے۔ سمندر اور میدان یعنی فطرت کے بے پایاں حسن کی

جگہ اب دھات کے گل دان نے لی ہے پہلے انسان کو فطرت سے ہم کلامی کا شرف حاصل تھا لیکن اب گل دان کا اپنا" الگ" وجود" ہے۔ اس کے چھونے سے انگلیوں پر سوائے "خنکی" کے کچھ اور محسوس نہیں ہوتا۔ علامتوں کا جو نظام سامنے آچکا ہے اس کی روشنی میں دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ یہاں اشارہ فطرت کے تجارتی قدر بن جانے یا صنعتی کلچر کے بے جان اور بے حس ہونے کی طرف کیا گیا ہے۔

آتش دان کے سیاہ "مرمر کی سفید دھاریوں کو صحرا کہا ہے" خالی، اداس اور خاموش! شاید یہ جدید دور کی بے شخصیت آبادیاں ہیں، جس میں دور دور تک مسرت کے نخلستان کا نشان نہیں۔ اگرچہ انسان اس میں خود کو پانا چاہتا ہے لیکن ہوس کی" ریت کے جھکڑ" کے اندر گم ہو کر رہ گیا ہے۔

عورت مرد اور بچی کی تصویر سے ذہن خاندانی وابستگی اور ملی جلی مسرتوں کی طرف جاتا ہے۔ اس کی مسکراہٹ کسی دور میں ممکن تھی، اب نہیں۔ کیوں؟ شاید اس لئے کہ شخصیت کے زوال اور اپنائیت کے احساس کے فنا ہو جانے سے انسان اپنی مسکراہٹ پر بھی قادر نہیں رہا۔ برآمدے میں لاٹھی ٹیک کر چلنے والا آدمی کون ہے؟ اس کی رفتار میں باقاعدگی ہے۔ یہ آرہا ہے، جا رہا ہے، لیکن کبھی ہاتھ نہیں آتا کہیں یہ وقت تو نہیں، جس کو کوئی روک نہیں سکتا! یہ صنعتی اور میکانکی انسان بھی ہو سکتا ہے جو پوری طرح وقت کے قابو میں ہے۔ یہ اندھا ہے، وقت کے آنکھیں نہیں۔ نیز جدید انسان بھی تجارتی اقدار کے حصول کی دوڑ میں اندھا ہو رہا ہے۔ لاٹھی سے مراد صنعتی دور میں مادی آسائشوں کا وہ سہارا بھی ہو سکتا ہے جن کے بغیر انسان ایک قدم بھی نہیں اٹھا سکتا۔ لاٹھی کی آواز کی باقاعدگی موجودہ تہذیب کی میکانکیت اور اکتا دینے والی یکسانیت کو بھی ظاہر کرتی

ہے اور وقت کی رفتار اور تسلسل کی مظہر بھی ہے۔ اس کے بعد افسانہ میں سمندر اور برف کا ذکر ہے۔ بپھرا ہوا سمندر شینی تہذیب کا پھیلاؤ ہو سکتا ہے۔ اس صورت میں برف اس کی تہذیب سرد مہری کی علامت ہوگی۔ سرخ زبان والا سانپ جو انسان کے ذہن سے پھن اٹھا کر نکلتا ہے مرد کے خانگی خوف یا جنس کا استعارہ ہو سکتا ہے' افسانہ نگار نے اس کے فوراً بعد عورت اور بچی کا ذکر کیا ہے جس سے یہ ذہنی پیکر اپنے تمام امکانات کے ساتھ سامنے آجاتا ہے۔ لاٹھی کے سہارے چلنے والے انسان کے معمولات بندھے ہوئے ہیں اور وہ گھڑی کے پنڈولم کی طرح بے بس آگے پیچھے حرکت کرتا رہتا ہے۔ دوسرا اس انسان سے ملنا چاہتا ہے۔ کمرے کی حسین چیزوں کو اپنانا چاہتا ہے اور عورت اور بچی کے اپنائیت کے احساس سے سرشار ہونا چاہتا ہے' لیکن کسی بات میں اسے کامیابی نہیں ہوتی... اور وہ تنہا اور خالی خالی محسوس کرتا ہے۔

کانسے میں ڈھلا ہوا انسان اطمینان سے تمباکو پی رہا ہے' یہ گویا علامت ہے ماضی میں زندہ رہنے کی یا بے حس ہونے کی۔ یعنی اس دور میں فراغت سے وہی ہے جس کا احساس بیدار نہیں یا جو ماضی میں سانس لینے پر قانع ہے۔

اس مقام پر کہانی کے یہ جملے خاصے اہم ہیں:

("ایک بپھرا ہوا سمندر' ایک ریت اڑاتا صحرا اور ایک برف کا طوفان اور میں اکیلا آدمی! میں کیا کچھ کر لوں گا؟) میں دل ہی دل میں اس چیز کو گالی دیتا ہوں جو یہ سب کچھ سوچتی ہے مگر نظر نہیں آتی اور مجھ نحیف' کم زور بے سہارا کو..... بھٹکاتی پھرتی ہے۔"

جو سب کچھ سوچتی ہے' لیکن نظر نہیں آتی۔ شاید انسان کا ذہن ہے تجربہ کی

اس منزل میں پہنچنے کے بعد علامتوں کے نظام کے بارے میں اس وضاحت کی ضرورت باقی نہیں رہتی کہ ڈرائنگ روم ہمارا جدید معاشرہ ہے۔ سمندر، میدان اور وادی سے گزر کر آنے والا شخص عہد آفرینش کا انسان ہے۔ اور جس انسان سے اس کی ملاقات، نہیں ہو پاتی وہ وقت ہے یا صنعتی دور کا بے شخصیت انسان ہے جس کا وجود میکانکیت کی نذر ہو چکا ہے۔ کہانی عہد آفرینش کے انسان کی اپنائیت، رفاقت اور معصومیت کے احساس سے شروع ہوتی ہے، صنعتی دور کے اثر سے پیدا ہونے والی ذہنی علاحدگی ( Alienation ) کی مختلف کیفیتوں کو ابھارتی ہے اور اپنائیت کے فقدان کے المیہ کو نقطۂ عروج پر پہنچا کر ختم ہو جاتی ہے۔ عہد آفرینش کے انسان کو جو بجائے خود اپنائیت اور رفاقت کی علامت ہے، ڈرائنگ روم یعنی جدید معاشرے سے رخصت ہونا پڑتا ہے تو وہ قالین یعنی دھرتی کو ایک نظر دیکھتا ہے اور اسے اپنی باہوں میں بھر لینے کی کوشش کرتا ہے۔ معاشرہ اس کا اپنا ہے لیکن علاحدگی کے جذبے کی وجہ سے اسے "دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم" کہا ہے۔ آخر میں یہ کہہ کر کہ "اگر کوئی کم زور، نحیف، بے سہارا کشتی ساحل سے آکر لگے تو سمجھ جانا کہ وہ میں ہوں" اس تمنّا کا اظہار کیا گیا ہے کہ شاید کبھی انسان کی اپنائیت کو اپنا کھویا ہوا قالب پھر مل جائے۔

آپ نے دیکھا کہ ایسے افسانوں میں لفظوں کو اکثر و بیشتر ایک سے زیادہ معنی میں استعمال کیا جاتا ہے۔ ان میں سب کچھ ایک ہی نظر میں سامنے نہیں آجاتا۔ جتنا زیادہ سوچیے، کچھ نہ کچھ برآمد ہوتا ہی رہتا ہے اور کچھ نہ کچھ مبہم رہ ہی جاتا ہے۔ ان کے ظاہری ابہام میں جو بھی ہوئی معنویت ہے یا ان کی معنویت پر ابہام کے جو پردے پڑے رہتے ہیں، وہی ان کے لطف و اثر کو بڑھاتے ہیں۔

سریندر پرکاش نے جدید انسان کے ذہنی مسائل کو اپنا نشانہ بنایا ہے۔ ان کی کہانیاں زبان و بیان کے ایجاز اور تہ در تہ علامتوں کی معنویت کی وجہ سے ممتاز ہیں۔ وہ بظاہر نہایت سادہ زبان استعمال کرتے ہیں جیسے کوئی روانی سے بے تکلف لکھے چلا جاتا ہو، لیکن ہر سطر گہرے غور و فکر کا نتیجہ ہوتی ہے اور چند ہی جملوں کے بعد احساس ہونے لگتا ہے کہ پڑھنے والے کو ذہنی چیلنج کا سامنا ہے۔ ان کے افسانوں کا تانا بانا خواب اور بیداری کے بیچ کی کیفیتوں سے تیار ہوتا ہے۔ اس لئے اکثر چیزیں اپنے روایتی تصور سے ہٹ کر سامنے آتی ہیں اور پڑھنے والا چونک چونک اٹھتا ہے۔ نیم شعوری اور تحت الشعوری کیفیتوں کے امتزاج سے جا بجا تحیر کے چھینٹے بھی ملتے ہیں جو کہانی کی دل چسپی بنائے رکھتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں لفظوں کے لغوی اور منطقی معنوں کے پیچھے ایک اور جہان معنی آباد نظر آتا ہے۔ وہ استعاروں کے جال سے علامتی معنوں کی ایک وسیع اور روشن فضا قائم کر دیتے ہیں۔ ان کی ذہنی پرچھائیاں اجلی، نمایاں اور متحرک ہوتی ہیں اور واقعات کا ایک دریا سا اپنے حسی اور فکری اتار چڑھاؤ کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ لغوی معنی سے پرے دیکھ سکنے والوں کے لئے ان کے افسانوں میں داستان کی سی واقعیت ہے اور قصے کی سی کشش! لیکن وہ لوگ جو رسمی معنی ہی میں ابلاغ کا ماتم کرتے رہتے ہیں، ان کے بارے میں سوائے اس کے اور کیا کہا جا سکتا ہے کہ انھیں اپنی تخیلی نارسائی اور کم فہمی کا شکریہ ادا کرنا چاہیئے۔

(۴)

آخر میں اس سوال کو لیا جاتا ہے کہ اس قسم کے افسانوں میں جس علامتی

Alienation) اور تنہائی یا جس ذہنی جستجو یا بے دلی اور بے بسی کا اظہار کیا جاتا ہے، کیا ایسا محض مغرب کی نقالی میں ہے۔ اور ان افسانہ نگاروں کے پاس اپنا کچھ بھی کہنے کو نہیں ہے؟ ایسا اعتراض عموماً ان ادیبوں کی طرف سے کیا جاتا ہے جو اپنی ادبی نظر کو سیاسی نظریہ کے تابع کر دینے میں چنداں مضائقہ نہیں سمجھتے اور ادب کے تعمیری پہلو (؟) پر اس کے جمالیاتی پہلو سے کہیں زیادہ زور دیتے ہیں۔ اصلیت یہ ہے کہ ایٹم کی دریافت اور صنعتی تہذیب کی برق رفتار ترقی نے انسان کو ایک ایسے مقام پر پہنچا دیا ہے جہاں وہ خود نہیں جانتا کہ اس کا اگلا قدم کیا ہوگا۔ انسان کا علم اس دور میں اس حد تک آگے بڑھ گیا ہے کہ وہ خود اپنا جواز پیش کرنے سے قاصر ہے۔ دنیا اس وقت بارود کے ڈھیر پر بیٹھی ہوئی ہے اور عالم انسانیت کا مستقبل ایک کچے دھاگے سے بندھا ہوا ہے ایسے میں سستی اور بچکانہ قسم کی رجائیت کے کھلونوں سے ادیب خود کو کہاں تک بہلا سکتا ہے۔ وہ لوگ جو روایتی سیمرغ کی طرح انکار رفتہ نظریوں کی ریت میں سر دبائے پڑے رہتے ہیں، ان کی بات اور ہے، ورنہ اس دور میں زندگی کی معنویت کی تلاش اور وجود کی غرض و غایت کو سمجھنا باشعور انسان کا سب سے بڑا مسئلہ بن گیا ہے۔ یہ تلاش یوں تو کم و بیش ہر دور میں جاری رہی ہے، لیکن زندگی کے لغو ہونے کا احساس جیسا موجودہ تہذیب کی حشر سامانی سے عام ہو رہا ہے، اس سے پہلے نہ تھا۔ صنعتی یکسانیت کے اس دور میں فرد اپنی شخصیت کے احساس سے محروم ہو گیا ہے اور اس کے وجود کی معنویت اس کے لئے سب سے بڑا سوالیہ نشان بن گئی ہے۔ موجودہ دور آگہی کے آشوب کا دور ہے ایسے میں اگر نئی نسل کے بعض ادیب جدیدیت

کے فلسفے میں دل چسپی لیتے ہیں یا سارتر اور کامو کی تحریروں سے متاثر ہیں تو اس میں کیا خرابی ہے؟ اس کی وضاحت کی ضرورت نہیں کہ پچھلے تقریباً ایک سو برسوں سے ہماری تمام ادبی تحریکیں خواہ وہ سرسید تحریک ہو یا ترقی پسند تحریک اپنی ذہنی غذا مغرب سے حاصل کرتی رہی ہیں۔ رہی یہ بات کہ وجودیت یورپ کے مخصوص حالات کی پیداوار ہے، اس لئے ہندوستان کے ادیبوں کے ہاں اس کا ذکر محض نقالی ہے تو اس سلسلے میں پہلی بات تو یہ ہے کہ شہری تمدن کی سطح پر دنیا ایک ہو چکی ہے اور جدید انسان کے ذہنی اور فکری مسائل تقریباً ہر جگہ ایک جیسے ہیں۔ دوسرے یہ کہ وجودیت کے خیالات یورپ اور امریکہ میں ایک مدت سے عام ہیں۔ لیکن ہندوستان میں ان کا اثر آزادی کے بعد ہی پڑنا شروع ہوا ہے۔ وقت کا یہ فاصلہ خاصا اہم ہے۔ نئی شاعری کی طرح علامتی اور تجریدی افسانہ میں جو ایک طرح کی یاسیت شکست خوردگی اور مایوسی کی فضا ملتی ہے، اسکا تعلق اتنا وجودیت سے نہیں جتنا ملک کے ان مخصوص حالات سے ہے جنھوں نے وجودیت کے اثرات کے لئے راہ کھول دی ہے۔ نئی نسل کو آزادی کے بعد چھوٹتے ہی خون کے دریا سے گزرنا پڑتا تھا۔ وہ تہذیبی قدریں جو ہم کو بے حد عزیز ہیں اور جنھوں نے اُردو کو ایک عظیم الشان تہذیبی اور لسانی مفاہمت کی شکل میں پیدا کیا تھا، ہمارے سامنے پارہ پارہ ہونا شروع ہو گئیں۔ اُردو زبان کو اس کا جائز حق آج تک نہیں ملا۔ آزادی سے جو توقعات وابستہ کی گئی تھیں اور جو خواب دیکھے گئے تھے۔ ان میں سے کتنے شرمندۂ تعبیر ہوئے؟ ان کی تفصیل میں جانے کی ضرورت نہیں۔ صنعتی طور پر ملک ضرور آگے بڑھا، لیکن اس کے ساتھ ساتھ سکے کا پھیلاؤ اور گرانی جس ہوش ربا پیمانے پر بڑھی ہے، اس کے بارے میں سوچئے

ہوئے بڑے سے بڑا محب وطن بھی خود کو دھوکا نہیں دے سکتا! ملک کے اندر اس وقت نراجیت کی جو کیفیت ہے، مایوسی اور بے اطمینانی کی ہر جو اٹھ رہی ہے، اس کا گہرا تعلق ان عوامل سے ہے۔ نوجوان طبقے میں جو اضطراب ہے، توڑ پھوڑ کا جو رجحان ہے، جو بے چینی ہے، وہ بلا وجہ نہیں۔ پیداوار کا حال بھی کسی سے چھپا نہیں کہ تین پنج سالہ منصوبوں کے بعد بھی ہماری قوم بھیک کا برتن ہاتھ میں لئے دوسروں کے دروازے پر کھڑی ہے۔ دنیا کی ہزاروں برسوں کی تاریخ میں کسی قوم نے دوسرے ملکوں سے اتنا اتنا اناج حاصل نہیں کیا ہوگا جتنا ہم کر رہے ہیں۔ اس پر بھی لاکھوں عوام فاقہ کشی کی زندگی بسر کرتے ہیں۔ رشوت، بے ایمانی، بد دیانتی کا بازار گرم ہے۔ منافع خوری اور چور بازاری کے معاملہ میں دنیا میں شاید ہم سب سے آگے ہیں۔ حکمراں طبقے میں قول و فعل اور کردار و گفتار کا تضاد اپنی انتہا کو پہنچ گیا ہے۔ سیاست دیوالیہ ہو رہی ہے جمہوری قدروں کا زوال عام ہے۔ پورے معاشرے میں شکست و ریخت ریاکاری اور مصلحت اندیشی کا دور دورہ ہے۔ اور قطائیت، فرقہ واریت، علاقائیت اور لسانی عصبیت کے عفریت ہر طرف سر اٹھائے کھڑے ہیں۔ یہ ہیں حوصلہ اور ہمت کو سرد کر دینے والے وہ حالات جنھوں نے مایوسی، بے اطمینانی اور بے دلی (Disillusionment) کی فضا پیدا کر دی ہے اور حساس ادیبوں کا اس سے ذہنی طور پر متاثر ہونا بالکل فطری بات ہے۔

اس میں شک نہیں کہ جٹ کلچر تو کیا، ہندوستان میں ہم ابھی بیل گاڑی کے کلچر سے بھی زیادہ آگے نہیں نکلے۔ لیکن دو جنگوں کے اثر اور صنعتی تہذیب

کی حشر سامانی سے مایوسی اور یاسیت کی جو فضا یورپ اور امریکہ میں پیدا ہوئی ہے، اس سے کچھ ملتی جلتی حوصلہ شکن فضا یہاں کے مخصوص حالات کی وجہ سے بھی پیدا ہو گئی ہے ۔ آزادی کے بعد ہم بھی یقین کے فقدان اور قدروں کے زوال کی کئی منزلوں سے گزرے ہیں ۔ آدرش کے آئینے ہمارے ہاں بھی ٹوٹے ہیں ۔ نئے ادیب سماج دشمن نہیں، نہ ہی خواہ مخواہ تراجیت کی وکالت کرنا چاہتے ہیں، لیکن وہ خود فریبی کا شکار بھی نہیں اور کاغذ کے پھولوں سے خود کو بہلانا بھی نہیں چاہتے ۔ اگر ملک اور قوم کے مسائل کی طرف ان میں ایک طرح کی بے حسی اور سرد مہری (Indifference) کا میلان پایا جاتا ہے تو وہ اس لئے ہے کہ موجودہ حالات میں انھیں کوئی چیز مثبت طور پر ابھارنے Inspire والی نظر نہیں آتی ۔ ایسے میں سطحی رجائیت یا مخصوص معنی میں تعمیری نظر کی بات صرف وہی کر سکتے ہیں جنھوں نے یا تو با اقتدار طبقے (Establishment) سے کسی طرح کا سمجھوتہ کر رکھا ہے یا ضمیر فروشی کو بطور پیشہ کے اختیار کر لیا ہو ۔ یہ بات بھی خاطر نشان رہنی چاہئے کہ آزادی سے فوراً پہلے کے افادی ادب میں سماجی ترقی کے جو خواب دیکھے اور دکھلائے گئے تھے، ان کے ردعمل کے طور پر بھی نئی نسل کے شاعر اور افسانہ نگار تخلیقی آزادی اور نظریاتی غیر وابستگی پر زور دیتے ہیں ۔ وہ سماج دشمن نہیں ۔ نہ ہی ایک ترقی پذیر سماج میں ادیب کے رول سے بے خبر ہیں اپنی ذات سے بڑھی ہوئی دل چسپی کے باوصف انھوں نے سماجی حالات کا نوٹس بھی لیا ہے، لیکن بنیادی فرق یہ ہے کہ پچھلے ادیبوں کے مقابلے میں ان کا ذہنی سفر سماج کے فرد کی طرف نہیں بلکہ فرد سے سماج کی طرف ہے ۔ اس لئے ذات کے مسائل اور وجود کی غرض و غایت نسبتاً زیادہ اہمیت

اختیار کر لیتا ہے۔ ہندوستان کا موجودہ نظام برا یا بھلا ادیب کو تخلیقی آزادی کی اجازت دیتا ہے اور نئے ادیبوں کو یہ آزادی بے حد عزیز ہے۔ جو لوگ یہ کہتے ہیں کہ نئے ادیب اس آزادی کا غلط استعمال کر رہے ہیں تو ان کو معلوم ہونا چاہئے کہ زندگی کی طرح ادب بھی ایک نامیاتی حقیقت ہے اور ہر نظریہ اپنے ساتھ تشکیک بھی لاتا ہے اور اختلافات ہی سے ترقی کی نئی راہیں کھلتی ہیں نئے ادیب ذہنی آزادی کے معاملے میں تھامس جیفرسن کے ہم نوا ہیں جس نے کہا تھا:

"I have sworn hostility against every form of tyranny over the mind man"

یعنی میں قسمیہ کہتا ہوں کہ میں ذہن انسانی پر کسی بھی طرح کے ظلم برداشت نہیں کروں گا۔

یہی وجہ ہے کہ نئے ادیبوں میں ادعائیت، انتہا پسندی اور تنگ نظری کے خلاف ایک طرح کی بغاوت کا جذبہ پایا جاتا ہے۔ وہ نظریے کی بیساکھی کے بجائے نظریہ زعد دیتے ہیں اور نتیجۃً حقیقت کے آزادانہ تجزیہ کا رجحان روز بروز... پرورش پا رہا ہے۔ یہ اگر صالح ادب کی تخلیق میں مدد دے سکے تو یقیناً قابلِ قدر ہوگا۔ ۔۔

## کرشن چندر

# ہاتھی دانت کا ٹاور

نوبل پرائز یافتہ شولوخوف میرے پسندیدہ ادیبوں میں سے ہیں مگر کبھی کبھی وہ بیحد قدامت پرستی کی بات کر جاتے ہیں حال ہی میں ان کا ایک بیان چھپا ہے جس میں انھوں نے کہا ہے کہ ادب کا میدان دراصل مردوں کا ہے۔ اور یہ کہ ادب عورتوں کے بس کی چیز نہیں۔ اب وہ ہوتے اگر ہندوستان میں تو ہم ملاتے انھیں اردو کی عصمت چغتائی سے، رضیہ سجاد ظہیر سے، قرۃ العین حیدر سے، سلمیٰ صدیقی سے، جیلانی بانو سے، ہندی کی مہادیوی ورما سے، کملا چودھری سے، منو بھنڈاری سے...... پنجابی کی امرتا پریتم اور پربا جیت کور سے۔ پھر یہ عورتیں جو اپنی اپنی زبان میں صفِ اوّل کی ادیب ہیں خود سمجھ لیتیں شولوخوف صاحب سے! ـــــ یا اگر وہ ہوتے جرمن میں تو انا سیغرز سے مڈبھیڑ ہو جاتی ان کی جو موجودہ دور کے جرمن ادیبوں میں صفِ اوّل کی ناول نگار مانی جاتی ہیں۔ یا وہ ہوتے اگر جین آسٹن یا ایملی برانٹے کے عہد میں یا اس سے بہت پہلے مشہور شاعرہ سیفو کی زندگی میں تو وہ جینا دوبھر کر دیتی ان کا۔ دراصل افزائشِ نسل کے اہم مسئلے سے عورتوں کو فرصت ہی کب دی گئی کہ وہ کسی دوسرے کام میں اپنی پوری توجہ

دے سکیں۔ پھر انھیں اس قدر پچھڑا رکھا گیا کہ زندگی کے دوسرے شعبوں کی طرح علم و ادب کے میدان میں بھی وہ زیادہ تعداد میں اپنے جوہر نہ دکھا سکیں۔ تو اس پر کسی کو حیرت نہ ہونی چاہیئے۔ اور ان پر طعنہ زنی کرنے کا تو کوئی موقع ہی نہیں ہے۔

میں نے شو کو خوف اور عورتوں کا ذکر اس لئے کیا کہ کہانی کی کہانی بیان کرنے کے سلسلے میں ان کا ذکر بہت ضروری تھا۔ بہت سے لوگ یہ بھول جاتے ہیں کہ افسانے کا فن بھی سب سے پہلے عورت نے شروع کیا۔ بعد میں مرد اپنی دھاندلی اور کھیلے بازی سے اس پر سبقت لے گئے۔ مگر اس امر پر بیشتر ماہرینِ عمرانیات اور محقق متفق ہیں کہ کہانی کہنے کے فن کو سب سے پہلے عورت نے رواج دیا کھیتی باڑی کی طرح شاید اس امر سے آپ بھی واقف ہوں گے کہ کھیتی باڑی کرنا انسان کو سب سے پہلے عورت نے سکھایا۔ جب انسان جنگلوں میں رہتا تھا تو مرد زیادہ تر شکار کے لئے چلے جاتے تھے اور اس وقت شکار کھیلنا آج کے شکار کی طرح آسان بھی نہ تھا۔ نہ بندوق تھی ان دنوں، نہ رائفل نہ کارتوس۔ تیر کمان بھی بعد کی ایجاد ہے۔ اس سے پہلے انسان کے لئے کسی جنگلی جانور کو مارنا اور اس کا گوشت حاصل کرنا جان جوکھم کا کام تھا۔ کئی بار خود اپنے دام میں صیاد آ جاتا تھا اور کسی کا گوشت حاصل کرنے کی بجائے خود اس کے کھانے کا گوشت بن جاتا تھا اور ادھر گھر پر یا غار میں بیوی بچے بھوکے ہیں۔ ایسے عالم میں عورتوں نے وہ پودے دریافت کئے جن کے بیج کھا کر زندہ رہا جا سکتا تھا۔ عورت نے مرد کو نہ صرف دانۂ گندم کھانے کی ترغیب دی بلکہ اسے دریافت بھی خود ہی کیا۔ چاول بھی عورتوں کی دریافت ہے، پھر ان پودوں کو بیل یا کسی جنگلی جانور

کی ہڈی سے زمین کھود کر ان کے بیج سے نئے پودے اگانا، یہ بھی سب سے پہلے عورتوں نے دریافت کیا۔ آج کل کا کسان کھیت میں ہل چلاتا ہے اور سمجھتا ہے کہ وہ اپنی عورت کو روٹی کھلا رہا ہے حالانکہ روٹی پکا کر کھلانے کا فن بھی عورتوں کی ایجاد ہے۔

آپ نے سب سے پہلی کہانی نانی اماں سے سُنی ہوگی یا دادی اماں سے۔ یا اپنی ماں سے۔ آج سے ہزاروں سال پہلے کی کہانی یعنی۔ سب سے پہلی کہانی بھی اسی طرح کہی گئی تھی۔ رات کے سنّاٹے میں اندھیرے کے خوف کو مٹانے کے لئے، بچے کے اندر زندگی کے خوش آئند تصوّر کو جگانے کے لئے، ماں کی مہربان آغوش میں سُلانے کے لئے۔ اسی طرح۔ لوری، گیت، شاعری اور کہانی کا آغاز ہوا۔ چخوف۔ شرکو خوف۔ ماپاساں۔ مام۔ پریم چند بعد میں آئے پہلے تو ایک عورت ہی آئی تھی۔ آج کی بھی کوئی کہانی عورت کے بغیر مکمل نہیں ہوتی، اور نہ ہی دلچسپ بھی جاتی ہے۔

جس طرح کھیتی باڑی کا فن عورتوں کے ہاتھ سے نکل کر ایک پیچیدہ مرکب عمل بن گیا اسی طرح سے کہانی ماں کی لوری اور پرستانی تصورات کی داستان سے آگے بڑھ کر زندگی کی تفسیر بن گئی ہے۔ اور بحد پیچیدہ اور مرکب ہو گئی ہے۔

بہت عرصہ تک کہانی کا فن ایشیا میں بھاٹوں کے سپرد رہا اور یورپ میں (Troubadours) کی تحویل میں رہا۔ یہ آوارہ گرد جہاں گرد نغمہ گو مختلف قصّے کہانیوں کو شعری جامہ پہنا کر راگ میں ڈھال کر ساز پر سُناتے تھے اُن دِنوں کہانیاں گائی جاتی تھیں۔ شعر۔ نغمہ اور کہانی ایک ہی سانچے میں ڈھل جاتے تھے اور کیا کیا دلچسپ قصّے ہوتے تھے۔ قصّہ سورمیروں کے Knight کی بہادری کے، الف لیلا کے۔ بادشاہوں اور شہزادیوں کے

عاشقوں اور آشفتہ مزاجوں کے۔ ان مافوق الفطرت دیوؤں کے جو نازک بدن حسیناؤں کو کاٹھ کے پنجرے میں یا ایک چھوٹی سی ڈبیہ میں بند کر کے اپنی جیب میں رکھ لیتے تھے، اور "مانس گندھ، مانس گندھ!" کہتے ہوئے انسانوں کے شکار کی تلاش میں چل دیتے تھے۔

آج کہانی اس زمانے سے بہت دور نکل آئی ہے۔ براہ راست اس کا رشتہ شعر سے، نغمے سے، راگ اور ساز سے کٹ گیا ہے۔ اب کہانی نثری زبان میں ڈھل گئی ہے۔ لیکن آج کی کہانی میں شعریت، اندرونی نغمگی اور ایک باطنی راگنی اور اس کی لَے سے عاری نہیں ہو سکتی جو ادب اور فن کے ہر شعبے میں ایک اچھی تخلیق کو ایک بری تخلیق سے ممتاز کرتی ہے۔ آج کی کہانی بھی اسی پہلے مقصد کو پورا کرتی ہے جس کی ضرورت ماں نے اپنے بچّے کے لئے سمجھی تھی یعنی اندھیرے کے خوف کو مٹانے کے لئے اور زندگی کے خوش آئند تصور کو انسان کے دل میں جگانے کے لئے آج بھی کہانی استعمال کی جاتی ہے۔ اور آگے بھی کی جائے گی۔ اور اس کا صحیح مصرف یہی رہے گا۔ گو انسان بہت ترقی کر گیا ہے مگر آج بھی وہ جنگل میں رہتا ہے۔ چاروں کھونٹ شہر بسے ہیں اور ان میں دیواروں کے جنگل اُگ گئے ہیں۔ اور دیو آزاد طاقتیں زندگی کی حسین، نازک، نفیس قدروں کو کاٹھ کے پنجرے میں قید کر کے یا جیب کی ڈبیہ میں ڈالے مانس گندھ مانس گندھ کرتی ہوئی انسانوں کے شکار کی تلاش میں گھوم رہی ہیں۔ قبیلوں، قوموں اور ملکوں کے سردار، بادشاہ اور سلطان گئے تو تیل کے بادشاہ آگئے۔ لوہے کے شہنشاہ اور جوٹ کے سلطان ...... بھاٹ آج بھی اگر قصیدہ گو نہیں ہے تو اس کا سر قلم ہوگا۔

آوارہ گردوں، آشفتہ مزاجوں، عاشقوں کے لئے کہانی کہنا آج بھی اتنا ہی مشکل ہے جتنا کہ پچھلے زمانے میں تھا۔

ادھر کہانی کے میدان میں کچھ نئے لوگ آئے ہیں۔ یہ لوگ بظاہر نئی نسل کے ہیں، لیکن دراصل اپنے جیسے ہیں۔ بالکل ایسے ہی کپڑے پہنتے ہیں، اسی طرح شیو کرتے ہیں۔ اسی زبان میں گفتگو کرتے ہیں، جس میں ہم کرتے ہیں۔ اسی طرح روزی، روٹی، ملازمت کی تلاش میں مارے مارے پھرتے ہیں۔ بالکل عام لوگوں کی طرح اپنی غرض کو پورا کرنے کے لئے خوشامد بھی کرتے ہیں، ان کی زندگی کے ہر شعبے میں ترتیب ہے، تنظیم ہے، ابلاغ ہے، مقصد ہے، کوئی منزل ہے کوئی جادہ ہے۔ اور اگر کہیں یہ کچھ نہیں ہے تو ادب کے میدان میں نہیں ہے، وہ زندگی کے ہر شعبے میں کسی نہ کسی مقصد کو روا رکھنے میں صرف ادب میں کسی مقصد کے قائل نہیں ہیں۔ آپ جب اُن سے بات کریں گے تو ان کی گفتگو بالکل ٹھیک ٹھیک آپ کی سمجھ میں آئے گی مگر جب یہ کہانی لکھیں گے تو آپ کے پلّے کچھ نہیں پڑے گا سوائے ایک مجہول چیستان کے۔ وہ کافی ہاؤس جانے کا راستہ تو جانتے ہیں۔ مگر اپنی کہانی کا راستہ انھیں معلوم نہیں، انھیں اپنی ملازمت کا مقصد معلوم ہے اپنی کہانی کا نہیں۔ جب وہ اپنے گھر جاتے ہیں تو دو ٹانگوں کے سہارے قدم اٹھاتے ہوئے جاتے ہیں مگر اپنی کہانی میں سر کے بل رینگتے ہیں۔ اور اسے آرٹ کہتے ہیں۔ میں انھیں کہانی کار نہیں شعبدے باز کہتا ہوں۔ یہ لوگ رنگین الفاظ کے فیتے اپنے منھ سے نکالتے ہیں۔ اپنی ٹوپی سے خرگوش، آپکی جیب سے انڈا اور آپ کو حیران و ششدر چھوڑ کر چل دیتے ہیں۔ بعد میں آپ سوچتے ہیں کہ آپکی جیب کی آخری چونی بھی شعبدے باز کی نظر ہوگئی

اور ملتا کچھ نہیں۔ اور آپ کو کچھ ملے بھی کیوں؟ کیوں کہ یہ لوگ آپ سے کچھ لینے کے قائل ہیں۔ عوض میں کچھ دینے کے قائل نہیں ہیں۔ سماج میں آپ جانتے ہیں سب لوگ کچھ کام کرتے ہیں، اور اس کام کی کوئی ترتیب ہوتی ہے، کوئی تنظیم ہوتی ہے۔ اور اس کا کوئی مقصد ہوتا ہے۔ اس کام سے کسی کی کوئی خدمت سرانجام دی جاتی ہے اور اس کا معاوضہ بھی ملتا ہے۔ مگر یہ نئے کہانی کار سماج کے بس اس حد تک قائل ہیں۔ کہ سماج ان کو کچھ دے اور برابر دیتا رہے۔ اس کے عوض میں، یہ سماج کو کیا دیتے ہیں، اس کی ان کو کوئی پرواہ نہیں، نہ اس قسم کی باتوں کے قائل ہیں۔ کہانی لکھتے یہ بالکل بے مقصد ہوں گے۔ لیکن کہانی کے چھپتے ہی فوراً مقصد کے قائل ہو جائیں گے۔ یعنی معاوضے کے، شہرت کے، عزت کے اور تعریف کے یعنی ان تمام مقاصد کے جن کے لئے اکثر عام آدمی حیران و سرگرداں رہتے ہیں۔

میں نے اپنی بوڑھی نانی اماں سے کہانیاں سُنی ہیں۔ یا پھر اپنی ماں کی آغوش میں۔ اس لئے میری کہانی کا فن بھی اتنا ہی پرانا ہے۔ یعنی کہانی سننے والے کو بھی کہانی کی لذت ملے۔ رات، موت اور اندھیرے کا ڈر دور ہو۔ زندگی کا خوش آئند اور روشن تصورات جاگیں۔ کیونکہ ہم سورج کے بیٹے ہیں۔ اگر ہم تاریکی اور اندھیرے کے بیٹے ہوتے تو ہماری آنکھیں نہ ہوتیں اور ہماری حسّیات کا عالم ہی دوسرا ہوتا۔ مگر ہم سورج کے بیٹے ہیں، روشنی ہمارا وطن ہے، چاندنی ہمارا بدن ہے۔ دھوپ ہماری غذا ہے، ہم آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھتے ہیں اور محبت کرتے ہیں۔ کیونکہ ہم اندھے نہیں ہیں۔ اس دنیا میں آنکھوں سے زیادہ مقدس کوئی شئے نہیں ہے۔

اس لئے میری کہانیاں آنکھیں رکھتی ہیں۔ وہ راستہ دیکھتی ہیں، اور ارد گرد کے دلچسپ مناظر۔ ہر لحظہ نگاہ ادھر ہوتی ہے، جہاں جانا ہے۔ جیسے منزل مقصد نصب العین کچھ بھی کہئے میں اسے ہاتھی دانت کا ٹاور کہتا ہوں۔ سو سال سے میرے سپنوں کی شہزادی اس ٹاور میں سو رہی ہے۔ ایک ظالم دیو نے اس پر سحر کر دیا ہے۔ اور وہ سو سال سے سو رہی ہے۔ صرف وہی نہیں سو رہی ہے بلکہ اس کے آس پاس سو سو میل تک کا سارا جنگل سو رہا ہے اور میری نانی اماں نے مجھے بتایا تھا۔ کہ جو کوئی بھی اس گھنے جنگل کو عبور کر کے اس ٹاور کا دروازہ توڑ کر اس شہزادی کی آنکھوں پر بوسہ دینے میں کامیاب ہو جائے گا۔ شہزادی اسی لمحے جاگ جائے گی اور اس لمحے سارا جنگل بھی جاگ جائے گا اور چاروں طرف روشنی، خوشی اور خوشحالی پھیل جائے گی۔

کیا یہ کہانی واقعی اتنی پرانی ہے کہ آج کے حالات پر منطبق نہیں ہوتی؟ کیا آج ہاتھی دانت کے ٹاور میں کوئی شہزادی نہیں سوتی؟ ۔ کیا آس پاس سو سال یا کئی سو سالوں سے کوئی جنگل سویا ہوا نہیں ہے؟ ۔ تاریکی میں۔ ڈر میں خوف اور ہراس میں۔ نا امیدی کے اندھیرے میں اور موت کے بھیانک سایوں میں جنھوں نے زندگی پر سحر کر کے اس معصوم شہزادی کی آنکھوں میں نیند بھر دی ہے۔

میں ان احمقوں میں سے ہوں جو اس تاریک گھنے جنگل کو عبور کر کے ہاتھی دانت کے ٹاور کا دروازہ توڑ کر سوئی ہوئی شہزادی کی آنکھوں پر بوسہ دینے کی خواہش رکھتے ہیں۔

---

وزیر آغا

# اُردو افسانے کے تین دور

اُردو افسانے کے ہر دور میں دیکھنے کے دو انداز بہت مقبول رہے ہیں۔ ان میں سے ایک انداز تو ارضی رجحان کا علمبردار ہے اور اس کے تحت افسانہ نگار نے زندگی کے مظاہر کو بہت قریب سے دیکھا ہے یوں کہ ان مظاہر کا کھردرا پن سب سے پہلے اس کے شعور کی گرفت میں آیا ہے۔ یہ انداز نظر گویا خورد بین کی نظر سے ماحول اور کردار کا جائزہ لینے کی ایک صورت ہے اور ہم Short Range View کا نام دے سکتے ہیں اور دوسرا انداز تخیلی رجحان کا علمبردار ہے۔ اور اس کے زیر اثر افسانہ نگار نے تخیل کی بلندیوں پر سے ماحول پر ایک اچٹتی سی نگاہ ڈالی ہے اور یوں کسی افسانہ کسی خاص نقطے پر اس کی نگاہیں مرتکز ہو کر رک نہیں گئیں۔ بلکہ وسیع تر زندگی کی کروٹوں کا احاطہ کرتی چلی گئی ہیں۔ اور اس انداز کو ہم دور بین کی مدد سے ماحول کا جائزہ لینے کی ایک کاوش قرار دے سکتے ہیں اور اگر ہم اسے Longrange View کا نام دیں تو بات واضح ہو جاتی ہے۔

اُردو افسانے کے آغاز ہی میں دیکھنے کے یہ دونوں انداز رائج ہو گئے تھے

تاہم پہلے دور میں بحیثیت مجموعی تخیلی رجحان نسبتاً زیادہ قوی تھا۔ دراصل اُردو افسانہ، داستان گوئی کی اس روایت سے منسلک تھا جس میں تخیل کی پرواز کو تمام تر اہمیت حاصل تھی اور جس کے غیر ارضی کرداروں اور ہیولوں نے روزمرّہ کی زندگی اور ارضی مظاہر کو پس پشت ڈال دیا تھا۔ بے شک روزمرّہ کی زندگی سے کنارہ کش ہونا داستان گو کے لئے ممکن نہیں تھا اور یہ اس لئے کہ داستان گو خود ایک گوشت پوست کا انسان تھا۔ اور اس کے چاروں طرف دھڑکتی اور کڑکتی ہوئی وہ زندگی موجود تھی جو ہر لحظہ اس کے شعور پر اثر انداز ہوتی تھی۔ تاہم چونکہ ہزارہا برس کی نفی اور تیاگ کے رجحانات نے اس کے ہاں زمینی مظاہر سے کنارہ کش ہونے کے میلان کو ابھار دیا تھا۔ اس لئے وہ حقیقت کی عکاسی کے سلسلے میں بھی غیر ارضی فضا کی تعمیر پر مجبور رہتا تھا چنانچہ اردو زبان کے دستان گو کے ہاں اگرچہ اس کے اپنے معاشرے کی عکاسی کا رجحان موجود تھا۔ تاہم یہ رجحان عادت اور روایت کے قوی تر رجحان کے زیر اثر ایک غیر ارضی فضا کی عکاسی کی صورت اختیار کر گیا تھا۔ اردو افسانے نے داستان گوئی کے اسی رجحان کے زیر اثر تربیت حاصل کی تھی۔ اس لئے لامحالہ اس نے آغاز کار میں تخیلی انداز نظر کو نسبتاً زیادہ اپنایا اور اس کے تحت ایک اونچے ٹیلے سے ماحول پر ایک اچٹتی سی نظر ڈالنے کی روایت عالم وجود میں آگئی۔ سجاد حیدر یلدرم، ل، احمد نیاز فتحپوری، مجنوں گورکھپوری اور بعض دوسرے افسانہ نگاروں کے ہاں اسی لئے حقیقت نگاری کے بجائے تخیل آفرینی کے رجحان نے شدت حاصل کی اور ان کے لکھنے والوں نے افسانے کا جو پیکر تراشا اس میں ارضی مظاہر کے ساتھ افسانہ نگار کا رشتہ کچھ ایسا مضبوط نہیں تھا۔

یہ سب افسانہ نگار آسمانی رفعتوں میں محو پرواز تھے اور محبت کے افلاطونی نظریہ کے بیان جسموں کے غیر ارضی تصور کی نقاب کشائی اور نصف چاندکی سحر طراز روشنی میں اشیا اور مظاہر پر ایک اچٹتی سی نظر ڈالنے میں مصروف تھے۔ شاید اسی لئے ان افسانہ نگاروں کے ہاں کردار نگاری کا رجحان ناپید ہے اور انھوں نے کردار کے بجائے مثالی نمونہ (Type) کو ابھارنے کی کوشش کی ہے۔ یہ بات بجائے خود اس بات کی دلیل ہے کہ ان افسانہ نگاروں نے ایک اونچے مقام سے گرد و نواح پر ایک نظر ڈالی ہے۔ اور ماحول کی ہر کروٹ کو ایک علامتی منظر سے ہم آہنگ کر دیا ہے بعض اوقات اعلیٰ انسانی قدروں مثلاً حسن، خیر، محبت وغیرہ کو بھی بعض علامتی مظاہر سے اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی۔ کہنے کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ ان افسانہ نگاروں کے ہاں اس خاص انداز نظر کے تحت افسانہ کا کوئی کامیاب نمونہ تخلیق ہی نہیں ہوا بلکہ حقیقت یہ ہے کہ ان افسانہ نگاروں نے بعض معرکے کی چیزیں بھی تخلیق کی ہیں۔ جو اُردو ادب کا قیمتی سرمایہ ہیں لیکن اکثر اوقات یہ انداز نظر کچھ زیادہ ہی تخیلی اور افسانہ نگار کا ردعمل کچھ زیادہ ہی جذباتی ہو گیا ہے۔ نتیجۃً ان افسانہ نگاروں میں سے کئی ایک کے اسلوب میں بھی ایک ایسی جذباتی کیفیت ابھری ہے جو حقیقت نگاری کے اس دَور میں کچھ زیادہ قابلِ قبول نہیں۔ اس کے علاوہ زندگی کے ارضی پہلوؤں سے فرار حاصل کرنے اور حقیقت پر خواب کو ترجیح دینے کے اس عمل سے ان افسانہ نگاروں میں سے بعض کے ہاں اخلاقی پہلو بھی نمایاں ہوا ہے۔ اور انھوں نے زمین اور اس سے وابستہ اشیا کو گناہ اور کثافت کا مسکن قرار دے کر تخیل کی رفعتوں میں پناہ لینے کی بھی کوشش کی ہے۔

افسانے کے اس ابتدائی ایام میں دوسرا انداز نظر حقیقت نگاری کا وہ رجحان

تھا جس کے اہم ترین علمبردار کا نام پریم چند ہے۔ بے شک پریم چند کے ہاں بھی اخلاقی پہلوؤں کو بھی اہمیت حاصل رہی ہے تاہم پریم چند کا زمین اور اس کے ارضی مظاہر کے ساتھ ایک مضبوط رابطہ قائم تھا۔ پریم چند بلندیوں پر پرواز کرنے والا.. نہیں بلکہ دھرتی پر چلنے والا پنچھی تھا۔ اور نتیجۃً تخیل کی رفعتوں کے بجائے اس نے زندگی کے ارضی پہلوؤں اور سماج کی واضح کروٹوں کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ چنانچہ اسی لئے ہمیں پریم چند کے ہاں پہلی بار کردار کے نقوش ابھرے ہوئے ملتے ہیں۔ اس میں کوئی یا اصلاحی مسلک کے زیر اثر پریم چند نے اپنے بیشتر کرداروں کی تشکیل میں ایک شعوری موڑ پیدا کرنے کی کوشش کی ہے اور اس کے نتیجے میں اس کے ہاں کردار کا سراپا مجروح بھی ہوا ہے تاہم کردار نگاری کی طرف پریم چند کا رجحان ایک نہایت اہم رجحان ہے۔ اور اس کے تحت اُردو افسانہ تخیل محض کی فضا سے نکل کر زمین کی سوندھی باس سے قریب تر ہونے میں یقیناً کامیاب ہوا ہے لیکن اس خاص تخیلی رجحان کی طرح ایک خالص ارضی رجحان کی عظیم فن کی تخلیق کے راستے میں ایک سنگ گراں کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ عظیم فن تو آسمان اور زمین، تخیل اور جذبے کے ربط باہم کی پیداوار ہے اور اسی لئے اگر حقیقت پسندی کے طلسم میں گرفتار ہو کر اونچا اٹھنے اور تخیل کی مدد سے جذبے کو مائل بہ پرواز کرنے کا رجحان سرد پڑ جائے تو تخلیق میں بھی ایک کھردرا پن، ایک سنگلاخی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ پریم چند اردو افسانے کے معماروں میں ایک مقام امتیاز کا مالک ہے اور اس نے اردو افسانے میں حقیقت نگاری کے رجحان کو اختیار کر کے اُردو افسانے کی بیش بہا خدمت سرانجام دی ہے۔

لیکن اگر اس کے ہاں اُردو افسانہ دنیا کے عظیم افسانوی ادب کے معیار تک نہیں پہونچا تو اس کی وجہ محض یہ ہے کہ پریم چند نے " زمین " کی عکاسی میں تخیل کی لطافت اور سوچ کی روشنی کو شامل نہیں کیا اور اس کے افسانہ قصہ گوئی سے اوپر اُٹھ کر انکشاف ذات اور عرفان کائنات کے مدارج تک نہیں پہنچ پائے ۔

اُردو افسانہ کا دوسرا دَور ۱۹۳۵ء کے لگ بھگ شروع ہوا۔ اور تقسیم ملک کے واقعہ کو اس کی آخری حد قرار دینا مناسب ہے۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ " انگارے " کی اشاعت کو اس دور کی " خشت اوّل " قرار دینا چاہیئے لیکن حقیقت یہ ہے کہ " انگارے کی اشاعت سے قبل ہی اس نئے دور کے تمام نقوش واضح ہو چکے تھے ۔ حصول آزادی کے لئے ایک سنجیدہ کوشش ، مغربی ادب اور معاشرے کے اثرات ۲۹ء کا اقتصادی بحران اور ساری دنیا میں دوسری جنگ عظیم کی تیاری کے اقدامات نے نئے دور کے افسانے کے لئے زمین ہموار کر دی تھی ۔ اور تخیل محض کی فضا سے افسانہ نگار کو باہر نکال کر ۔ بہت سے سماجی ، سیاسی اور نفسیاتی موضوعات سے قریب تر کر دیا تھا لیکن قابلِ غور بات یہ ہے کہ اُردو افسانے کے دوسرے دور میں بھی وہ دونوں اندازِ نظر ملتے ہیں جو پہلے دور کا طرۂ امتیاز تھے ۔ بے شک ان نقطہ ہائے نظر کی حدود کسی سنگلاخ قاعدے کی پابند نہیں ۔ تاہم جہاں تک اندازِ نظر کی بنیادی عناصر اور مزاج کا تعلق ہے۔ ہمیں اس دور میں بھی یہ دونوں رجحانات ابھرے ہوئے دکھائی دیتے ہیں ان میں سے تخیلی رجحان نے اب اپنی صورت اس طور پر بدلی ہے کہ اس میں اصلاحی یا مقصدی ادب پیدا کرنے کی روش

ایک بڑی حد تک ماند پڑ گئی ہے۔ دوسرے اب تخلیل محض کی فضا میں رہنے کے بجائے افسانہ نگار نے تخیل کے زاویے نگاہ کو سماجی کردٹوں کی پرکھ کے سلسلے میں استعمال کیا ہے۔ گویا جہاں پہلے دور کے افسانہ نگار نے آسمانی اور اخلاقی.. رفعتوں کو اس طور اپنایا تھا کہ زندگی کے ارضی پہلو ایک بڑی حد تک نگاہوں سے اوجھل ہو گئے تھے۔ وہاں دوسرے دور کے افسانہ نگار نے زاویۂ نگاہ تو وہی اختیار کیا ہے۔ یعنی بلندی پر سے ماحول کو دیکھنے کا زاویہ تاہم اب اس نے بلندی پر سے مزید بلندی کو دیکھنے کے بجائے اپنی نظریں جھکالی ہیں اور زمین اور معاشرے کی کردٹوں کو دیکھتا چلا گیا ہے۔ یہ انداز نظر اس دور کے سب سے بڑے افسانہ نگار کرشن چندر سے خاص کر وابستہ ہے کرشن چندر نے افسانوں میں زندگی سے براہ راست متصادم ہونے اور اس کے ارضی پہلوؤں سے خود کو ہم آہنگ کرنے کی کوشش نہیں کی بلکہ ایک صاحب بصیرت تماشائی کی طرح اس نے ریل کی کھڑکی، ہوٹل، بالکنی یا پہاڑ کی چوٹی پر سے انبوہ اور سماج کی بیشتر کردٹوں پر نظر ڈالی ہے۔ دراصل انبوہ کا جزو بننے حیات کی چکی میں پسنے اور زندگی کی بوالعجبیوں اور ناہمواریوں سے متصادم ہونے کی روش ایک بالکل جداگانہ نوعیت کی حامل ہے اور اسی روش کے تحت زندگی کے کھردرے پن کا ایک شدید احساس... ابھرتا ہے۔ کرشن چندر مزاجاً اس انداز نظر کا مقلد نہیں۔ وہ بنیادی طور پر تخیل پرست ہے اور اگرچہ کرشن چندر کی یہ ایک بہت بڑی کاوش ـــــ (Contribution) کہ اس نے تخیل محض کی فضا سے افسانے کو نکالا اور تخیل سے اپنا رابطہ قائم رکھتے ہوئے بھی زندگی اور معاشرے کی کردٹوں

سے ایک رشتہ قائم کیا۔ تاہم زندگی اور اس کے حقائق کو پرکھنے کا انداز کرشن چندر کے ہاں کچھ زیادہ ابھر نہیں سکا۔ اس کا ثبوت تو یہ ہے (اوپر اس کا ذکر ہوا) کہ کرشن چندر نے نیچے بازار میں دوسرے کے قدموں کے ساتھ قدم ملانے کے بجائے مکان کی کھڑکی میں سے ٹہلتے ہوئے قدموں کی چاپ کو سنا ہے۔ دوسرے کرشن چندر کے ہاں کردار نگاری کا رجحان بہت کمزور ہے کردار نگاری کا رجحان اس وقت پیدا ہوتا ہے جب آپ چھت سے اتر کر سچ مچ کے کرداروں سے متصادم ہوتے اور ان کی ابھری ہوئی نوکیلی ہڈیوں کو اپنے گوشت پوست کے جسم میں چبھتا ہوا محسوس کرتے ہیں لیکن اگر آپ اپنے اور ان کرداروں کے درمیان تخیل رومان یا احساس برتری کی ایک چلمن آویزاں کر دیں تو یہ فاصلہ آپ کو کرداروں کے بجائے بہت سے مثالی نمونوں کے وجود کا احساس دلائے گا۔ یہی کچھ کرشن چندر کے ساتھ بھی ہوا۔ اس نے اپنے اور کلبلاتی ہوئی زندگی کے مابین ایک قدم کا فاصلہ ضرور قائم رکھا ہے اور یوں کرداروں کے بجائے اپنے افسانوں میں۔۔ لالہ جینگی محرر، کسان، طوائف، سپاہی، آرٹسٹ، بھنگی وغیرہ کے مثالی نمونے (مصورات) پیش کرتا چلا گیا۔ بحیثیت مجموعی یہ کہا جا سکتا ہے کہ کرشن چندر نے اگرچہ اپنے سماج اور اس کی گرد و پیش پر نظریں مرکوز رکھیں تاہم اس نے ہمیشہ اپنے بلند ٹیلے پر سے سماج کو دیکھا اور یوں اس کے تاریک گوشوں اور نوکیلے کرداروں کا نباض بننے کے بجائے سماج کے وسیع ترمد وجزر کا ناظر بن کر نمودار ہوا۔ اس طریق کار کی بدولت کرشن چندر کی افسانہ نگاری کو کچھ تو فائدہ پہنچا اور کچھ نقصان ـــ فائدہ یہ کہ سماج کی عکاسی کے دوران میں بھی اس نے تخیل اور سوچ سے اپنا رشتہ منقطع نہیں کیا۔۔۔۔۔

(جیسا کہ خالص حقیقت پسندی کے رجحانات کے تحت عام طور پر سے ہوتا ہے) اور یوں افسانے کو "سپاٹ پن" سے بچا لیا۔ نقصان یوں کہ اس نے تخیل کو ہمیشہ حقیقت پر ترجیح دی اور یوں اپنے اور کلبلاتی ہوئی زندگی کے مابین ابھری ہوئی خلیج کو پر نہ کر سکا۔ نتیجۃً کرشن چندر کے ہاں وہ توازن پوری طرح نمودار نہ ہو سکا جو ادب عالیہ کی تخلیق کے لئے از بس ضروری ہے۔

افسانے کے اس دوسرے دَور میں تخیلی رجحان کے ساتھ ساتھ ہمیں ارضی رجحان بھی ملتا ہے۔ لیکن تخیلی رجحان ہی کی طرح اس میں بھی مزاج کی ایک اہم تبدیلی بروئے کار ہوئی۔ پریم چند کے دَور میں حقیقت نگاری سماج کے مسائل کو کرداروں کی مدد سے پیش کرنے اور ایک اصلاحی نقطۂ نظر کو ہمہ وقت ملحوظ رکھنے کی سعی کا نام تھا اور بس! لیکن افسانے کے دوسرے دور میں فنکار نے اس ارضی رجحان کے تحت زندگی کو پریم چند کی بہ نسبت زیادہ قریب سے دیکھا اور ہر قسم کے مقصد یا اصلاح کے تصور کو تج کر زندگی کی ہو بہو تصویر پیش کرنے کی سعی کی۔ اپنے اس اقدام میں افسانہ نگار نے جذباتیت سے اپنا دامن چھڑا لیا اور ایک بے رحم تجرباتی عمل کی مدد سے زندگی کے داغوں اور دھبوں کو منظر عام پر لانے میں منہمک ہو گیا۔ حقیقت نگاری کی اس روش نے دو اہم صورتیں اختیار کیں۔ ایک وہ جس میں زندگی کی عام سطح منعکس ہوئی۔ دوسری وہ جس میں افسانہ نگار نے خود کو سطح تک محدود نہ رکھا بلکہ غوطہ لگا کر کردار کے چھپے ہوئے پہلوؤں کی نشان دہی کو اپنا مسلک بنا لیا۔ اوّل الذکر کے علمبرداروں میں منٹو... عصمت، احمد علی، اختر اورینوی اور بعض دوسرے افسانہ نگاروں کا نام

لیا جا سکتا ہے اور موخرالذکر رجحان کے علمبرداروں میں ممتاز مفتی اور حسن عسکری کے نام اہم ہیں۔ جہاں تک زندگی کی کھردری سطح کو پیش کرنے کے رجحان کا تعلق ہے ہمیں اس دور کے افسانوں میں "حقیقت نگاری" اپنے عروج پر نظر آتی ہے۔ یوں کہ زندگی کی گھناؤنی صورت ابھر کر ہمارے سامنے آگئی ہے بے شک اصل کو بعینہٖ پیش کرنے کا رجحان مستحسن ہے اور ہم اسے فنکار کی دیانت اور صاف گوئی کی ایک قابل قدر کاوش کا نام دے سکتے ہیں۔ تاہم فنکار کا تقاضہ یہ بھی ہے کہ حقیقت نگاری سپاٹ پن کی صورت اختیار کر کے لطافت اور رعنائی سے محروم نہ ہو جائے۔ کہانی کا فن یقیناً اس بات کا مقتضی ہے کہ نہ صرف قاری کی دلچسپی کو برقرار رکھا جائے بلکہ اسے جمالیاتی حظ کے اکتساب کا موقعہ بھی بہم پہنچایا جائے۔ لیکن جب حقیقت نگاری کو ایک "مقصد" قرار دے کر فن کے تقاضوں سے منھ موڑ لیا جاتا ہے تو یہ عمل بجائے خود ایک شعوری کاوش کی صورت میں ڈھل جاتا ہے اور اس کے اعلیٰ فن کی تخلیق کے راستے میں دیواریں کھڑی ہو جاتی ہیں۔ اختر اورینوی اور بعض دوسرے افسانہ نگاروں کو اسی لئے ایک بڑی مشکل پیش آئی۔ جب وہ ماحول کی عکاسی میں سپاٹ پن کی حد تک حقیقت نگار بن گئے۔ البتہ منٹو نے حقیقت نگاری کے باوصف سپاٹ پن سے اپنا دامن بچائے رکھا۔ اس کی وجہ غالباً یہ تھی کہ منٹو نے اپنے لئے ایک ایسا میدان منتخب کیا جو ایک عام قاری کے لئے بے حد دلچسپ تھا۔ اس میدان میں جب منٹو نے کردار کے جنسی پہلو کو اجاگر کیا اور زندگی کے اُدھمی پہلوؤں کو بطور خاص ابھارا تو اسے بے حد کامیابی حاصل ہوئی اور

اس خاص میدان میں منٹو کی آواز کو منفرد قرار دیا گیا۔ لیکن اس بات کو عام طور پہ فراموش کر دیا گیا کہ منٹو نے صرف ایک محدود سے میدان کو اپنے لئے منتخب کیا تھا۔ بلکہ زندگی کو بھی محض ایک خاص مقام سے دیکھنے کی کوشش کی تھی بعض لوگوں کا خیال ہے کہ منٹو نے زندگی کو دیکھنے کے لئے روشندان، دروازہ، کھڑکی۔ ان سب کو ترک کر کے غسلخانے کے بدزن کو استعمال کیا ہے۔ اور اس لئے اسے زندگی کا صرف ایک "خاص پہلو" ہی دکھائی دیا ہے لیکن اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ اس خاص پہلو کی عکاسی میں بھی منٹو نے دیانت خلوص اور گہری نظر کا ثبوت دیا ہے۔ چنانچہ اُردو افسانے کے ارتقا میں منٹو کی تخلیقات کو ایک خاص مقام حاصل ہے تاہم یہ کہنا کہ منٹو ایک عظیم افسانہ نگار ہے اور اس کا دکھایا ہوا راستہ ہی اصل راستہ ہے۔ کچھ ایسا درست نہیں۔ یہ اس لئے کہ منٹو کے ہاں صرف پہلو نمودار ہوا ہے۔ زندگی کے ارضی رخ کو پیش کرنے کا پہلو! منٹو کے ہاں تخیل سوچ اور اونچا اٹھنے کا رجحان ناپید ہے چنانچہ قاری کو منٹو کا افسانہ پڑھتے ہوئے یہ تو محسوس ہوتا ہے کہ وہ ایک ایسے نڈر اور بیباک ناظر سے کہانی سُن رہا ہے جس نے زندگی کے چہرے سے پردے نوچ کر الگ کر دیئے ہیں تاہم اسے یہ محسوس نہیں ہوتا کہ یہ ناظر زندگی کی گہرائیوں میں اتر کر انکشاف و عرفان کے مراحل سے بھی آشنا ہوا ہے اور اسے زندگی کی مخفی کروٹوں کا نباض بننے کی صلاحیت نگاری بھی حاصل ہوئی ہے۔

اس دور میں حقیقت نگاری کی دوسری روش نفسیاتی مطالعہ کا رجحان تھا کردار کے نفسیاتی مطالعہ کو حقیقت نگاری کے تحت شمار کرنے کی وجہ کا جواز یہ ہے کہ جس طرح تمام زندگی کے رخ سے تمام پردے نوچ کر الگ

کرنے اور زندگی کے داغوں دھبّوں کو مرکز نگاہ بنانے کا نام حقیقت نگاری ہے
بعد کردار کے نفس لاشعور میں غوطہ لگا کر اس کے سراپا سے لپٹے ہوئے بہت سے
نقابوں کو اتار پھینکنے کا اقدام بھی حقیقت کے زمرے ہی میں شمار ہونا
چاہیئے۔ دراصل نفسیاتی مطالعہ میں بھی تجزیاتی طریق کار ہی اہمیت کا حامل
ہے اور افسانہ نگار جب کردار کے چھپے ہوئے مخفی پہلوؤں کو دائرہ نور میں
لاتا ہے تو دراصل وہی کام سرانجام دیتا ہے۔ جو زندگی کے کھردرے پہلوؤں
کو منظر عام پر لانے کے سلسلے میں سرانجام پایا تھا۔ اردو افسانے کے اس
دوسرے دَور میں، کردار کے نفسیاتی مطالعہ کے بعد بھی دو اہم رجحانات ...
منظر عام پر آئے ان میں سے ایک رجحان تو سپاٹ پن کی حد تک حقیقت نگاری
کا رجحان تھا۔ اس کا سب سے بڑا علمبردار حسن عسکری تھا۔ حسن عسکری نے
کردار کی سوچ کا سہارا لے کر اور آزاد تلازمۂ خیال کے طریق کار کو اختیار
کر کے چند کرداروں کا نفسیاتی مطالعہ پیش کیا۔ لیکن حقیقت نگاری کے مقصد
کو سامنے رکھ کر افسانہ کو ضرورت سے زیادہ بوجھل اور سپاٹ بنادیا۔
چنانچہ نہ صرف یہ کہ کردار میں قاری کی دلچسپی قائم نہیں رہ سکی۔ بلکہ افسانے
سے جمالیاتی حظ کی تحصیل کے امکانات بھی روبہ زوال ہو گئے۔ بے شک
حسن عسکری نے اُردو افسانے میں ایک نئی روش کو وجود میں لانے کا کام
سرانجام دیا۔ اور اس لئے اسے اُردو افسانے کے ارتقاء کے سلسلے میں
اہمیت بھی حاصل ہے۔ لیکن اس کے افسانوں میں فنی لطافت اور رعنائی
کی وہ کیفیات پوری طرح نہیں ابھریں جو اعلیٰ فن کا طرۂ امتیاز ہیں۔ نفسیاتی
مطالعہ کے دوسرے رجحان کا علمبردار ممتاز مفتی تھا۔ ممتاز مفتی نے نہ صرف

کردار کے مخفی پہلوؤں کی بھرپور عکاسی کی اور اس عکاسی کے دوران میں زندگی اور اس کے کرداروں کی بہت سی الجھنوں کو نہایت خوبی سے بے نقاب کیا۔ بلکہ اس نے کردار کی پرکھ میں بھی نظر کی کشادگی اور رفعت کو ملحوظ رکھا۔ چنانچہ ممتاز مفتی کے افسانوں میں اگرچہ کردار کے بے رحم تجزیہ کا رجحان موجود ہے۔ تاہم اس کے ہاں یہ رجحان "سپاٹ پن" کو وجود میں لانے کا باعث ثابت نہیں ہوا۔ اور اسی لئے ممتاز مفتی کے افسانوں کا مطالعہ کرتے ہوئے قاری کی دلچسپی برابر قائم رہتی ہے۔

اردو افسانے کے اس دوسرے دور میں خالص تخیلی یا خالص ارضی رجحان کے علاوہ ایک تیسرا رجحان بھی ابھرا۔ جو دراصل ان دونوں کے خوش گوار امتزاج کے علمبردار وہ افسانہ نگار تھے جنہوں نے سطح زمین پر اتر کر زندگی کو نہایت قریب سے دیکھا لیکن جن کے فن میں زندگی کی ارضی کیفیت ایک انوکھی لطافت سے آشنا ہو کر اڑنے کے لئے پر تولتی ہوئی دکھائی دی۔ ان افسانہ نگاروں کے یہاں جذباتیت کے بجائے متحمل مزاجی، مثالوں نمونوں سے شناسائی کے بجائے زندہ کرداروں سے ہم آہنگ اور سپاٹ پن کے بجائے ایک انوکھی فنی لطافت کو وجود میں لانے کے رجحانات ابھرے چنانچہ یہ کہنا غلط نہیں کہ تخیلی اور ارضی رجحانات کے تمام اہم اوصاف ان کے ہاں یکجا ہو گئے۔ ان افسانہ نگاروں میں سے دو یعنی مسعود شاہد اور شمس آغا نے افسانوں کا صرف ایک ایک مجموعہ پیش کیا اور پھر ہمیشہ ہمیشہ کے لئے خاموش ہو گئے۔ اور غلام عباس نے اردو افسانے کے تیسرے دور میں بھی [illegible] جاری رکھا اور آج ہم اسے اردو کے ایک نہایت اہم افسانہ نگار کی حیثیت سے [illegible]

اُردو افسانہ کا تیسرا دَور تقسیم ملک کے واقعہ کے بعد شروع ہوا۔ اس واقعہ سے قبل حصول آزادی کی تحریک نے فضا میں ایک عجیب سی بے قراری اور تحریک کو جنم دیا تھا۔ اور ایک اونچے پلیٹ فارم سے انبوہ کو مخاطب کرنے کا رجحان بہت عام ہو گیا تھا۔ چنانچہ جس طرح حصول آزادی کی تحریک میں ایک شعلہ بیان مقرر کسی ایک فرد کا نہیں بلکہ چلتے اور امڈتے ہوئے انبوہ کا جائزہ لیتی تھیں۔ بعینہٖ اس دَور کے افسانہ نگار نے بھی عام طور سے فرد کے سراپا کے بجائے انبوہ کی کروٹوں کو مرکز نگاہ بنایا۔ کرشن چندر اس دَور کے مقبول عام رجحانات کا علمبردار تھا۔ اور اگرچہ کردار نگاری کا رجحان بھی اس دَور میں پیدا ہو چکا تھا۔ تاہم بحیثیت مجموعی اُردو افسانہ پر کرشن چندر کے فن کی چھاپ ثبت تھی لیکن تقسیم ملک کے واقعہ کے بعد حصول آزادی کی تگ و دو یکلخت ختم ہو گئی ہجوم بکھر گیا اور افسانہ نگار کی نظریں اکا دکا افراد کو نظر کی گرفت میں لینے کی طرف مائل ہونے لگیں۔ پھر تقسیم ملک کے حادثے نے افراد کو نقل مکانی پر مجبور کیا اور انھیں ایک زبردست انسانی المیہ سے دو چار کر کے مثالی نمونے کے بجائے کردار کے پیکر میں ڈھال دیا۔ المیہ فرد کے نوکیلے کناروں کو اُبھار دیتا ہے اور وہ اپنے ماحول سے برسرِ پیکار ہو کر کردار کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ تقسیم کے واقعہ نے معاشرے میں لاتعداد کردار پیدا کر دیئے اور افسانہ نگار کی نظریں ان پر مرکوز ہو گئیں چنانچہ اُردو افسانے کے اس دَور میں ارضی رجحان کو تحریک ملی اور کردار نگاری کی ایک بھرپور روایت عالم وجود میں آگئی۔ اس کے ساتھ ساتھ زندگی کے کھردرے پہلوؤں کو قریب سے دیکھنے کا رجحان بھی عام ہو گیا۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے اس دَور کا افسانہ نگار

چھت سے اتر کر کمرے میں آ گیا اور وہاں جسم کی قربت سے بُری طرح متاثر ہوا۔
اس اَرضی رجحان کے علمبرداروں میں بیدی، بلونت سنگھ، امجد الطاف، رام لعل، اشتیاق احمد، جیلانی بانو، ہاجرہ مسرور، منٹو اور رحمان مذنب کے نام خاص طور پر اہم ہیں۔ ان میں سے بعض افسانہ نگاروں نے تو تقسیم سے قبل ہی نام پیدا کر لیا تھا۔ لیکن تقسیم کے بعد بھی ان کے لکھنے کی رفتار سست نہیں پڑی اور انھوں نے حقیقت نگاری کے رجحان کو زندہ رکھا۔

زندگی کی ارضی سطح سے آشنائی اور معاشرے کے تڑپتے اور مچلتے کرداروں سے ہم آہنگی کے عام رجحان نے اُردو افسانے کے نئے دَور میں اہمیت حاصل کی ہے مگر اس کا مطلب ہرگز نہیں کہ تخیلی رجحان اب ناپید ہو گیا ہے بیشک تخیلی رجحان کی وہ صورت جو۔ ل۔ احمد اور دوسرے افسانہ نگاروں سے مختص تھی یا کرشن چندر کا وہ انداز جو افسانے کے دوسرے دور پر مسلط تھا اب باقی نہیں رہا (نئے دَور میں کرشن چندر کے مقلدین میں انور اور اے احمد کے علاوہ اور کوئی نام نہیں ابھرا) تاہم اس سے یہ مراد بھی نہیں کہ تخیلی رجحان۔۔ قطعاً ختم ہو گیا ہے نئے دَور میں جادیدہ جعفری کے بعض افسانے اور خلیل احمد کی تخلیقات کو اس رجحان کے تحت شمار کرنا چاہیئے کہ ان میں تخیل آفرینی کا رجحان حقیقت نگاری کی بہ نسبت زیادہ قوی ہے لیکن چونکہ اب حالات نے افسانہ نگار کو زندگی سے قریب تر کر دیا ہے۔ اور اسے قدم قدم پر مثالی نمونوں کے بجائے سچ مچ کے سواروں سے متصادم ہونے کا موقع ملا ہے اس لئے تخیلی رجحان کے باوصف ان افسانہ نگاروں کے ہاں کردار نگاری کی روش موجود ہے اور انھوں نے اپنے اور عام زندگی کے مابین

کوئی کشادہ خلیج نہیں حائل ہونے دی۔ فی الوقعہ نئے دور میں تخیلی رجحان سے مراد اسلوب کا ایک خاص لطیف پیکر اور موضوع کی ایک نیم روحانی کیفیت ہے اس سے فاصلے، بعد اور خلیج کو وجود میں لانے کا وہ انداز ہرگز مراد نہیں جو تخیلی رجحان کے پہلے ادوار میں مقبول تھا۔ جاوید جعفری نے تو صرف چند افسانے ہی لکھے ہیں۔ لیکن خلیل احمد نے اس سلسلے میں بعض معرکے کی چیزیں سپرد قلم کی ہیں خلیل احمد کے اسلوب میں ایک انوکھی دلکشی اور قوت ہے اور اس کے ہاں وہ کسک موجود ہے جو نہ تو ابل کر دقت کی صورت اختیار کرتی ہے اور نہ مدھم ہو کر جذبے سے بے اعتنائی کی روش میں ڈھل جاتی ہے نئے دور میں تخیلی رجحان کی ایک اور صورت انتظار حسین کی افسانہ نگاری کی ہے بظاہر انتظار حسین کے ہاں جذبے سے بے اعتنائی کی روش ابھری ہے۔ اور اس نے زندگی کے ارضی پہلو کو اپنایا ہے۔ اور اس لئے ایک عام قاری شاید اس کے افسانوں کو حقیقت نگاری کے تحت شمار کرے لیکن غائر نظر سے دیکھیں تو محسوس ہوگا کہ انتظار حسین دھڑکتی اور چلتی ہوئی زندگی کا ناظر نہیں بلکہ ماضی پرستی یا مردہ پرستی کا علمبردار ہے۔ Fosnidss کی طرح ایک منجمد اور بے روح ماحول میں سمٹ کر رہ گیا ہے اور زیادہ سے زیادہ اس مردہ ماحول کا نوحہ خواں ہے۔ اور بس چنانچہ وہ حقائق کا سامنا کرنے کے بجائے فرار حاصل کر کے ماضی کی نیم تاریک فضا میں خود کو چھپانے کی کوشش کرتا ہے اور اس لئے اس کے افسانوں کو تخیلی رجحان کے تحت ہی شمار کرنا چاہئے۔ ویسے یہ عجیب بات ہے کہ اس افسانہ نگار کے ہاں اگرچہ غالب رجحان "حقیقت" سے فرار حاصل کرنے کا ہے تاہم اس

کے افسانوں میں حقیقت نگاری کا سب سے بڑا نقص یعنی سپاٹ پن بھی موجود ہے اور یوں اس کے افسانے تخیلی رجحان کے ایک ناقص نمونے کی صورت اختیار کر گئے ہیں ۔

اردو افسانے کے نئے دور میں یوں تو بہت سے ایسے افسانے لکھے گئے جو تخیلی اور ارضی رجحانات کے امتزاج کا خوب صورت نمونہ ہیں ۔ اور اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ اب زندگی اور اس کی کروٹوں کو پرکھنے کے لئے ایک متوازن انداز نظر ابھرنے لگا ہے۔ تاہم اس نئے دور میں چند افسانہ نگاروں کے ہاں یہ انداز کچھ زیادہ ہی نمایاں ہے ۔ اس سلسلے میں اوپر غلام عباس کا ذکر آیا ہے ۔ اس کے علاوہ احمد ندیم قاسمی اور غلام الثقلین نقوی کے نام بھی قابل ذکر ہیں۔ احمد ندیم قاسمی نے افسانے کے دوسرے دور میں لکھنا شروع کیا تھا ۔ لیکن دراصل اس کے فن کو تیسرے دور میں عروج حاصل ہوا ۔ ندیم زندگی کا ایک زیرک ناظر ہے ۔ اور اس کے ارضی پہلوؤں سے بہت قریب ہے ۔ تاہم اسکے ہاں تخیل کی لطافت اور رفعت کا احساس بھی ہوتا ہے اس لئے ندیم کے تازہ افسانوں میں تخیل اور حقیقت کا ایک نہایت خوبصورت امتزاج رو نما ہوا ہے ۔ دوسرا نام غلام ثقلین نقوی کا ہے ۔ غلام ثقلین نقوی افسانے کے میدان میں نو وارد ہیں ۔ لیکن ان کے افسانوں میں ابھی سے وہ توازن ابھر رہا ہے جو فنکار کو طویل ریاضت کے بعد حاصل ہوتا ہے اور جو اعلیٰ فن کی تخلیق کے لئے از بس ضروری ہے ۔

---

سلیم اختر

# مختصر افسانہ، اعتراضات اور جوابات

سیپ ۱۲ (خاص نمبر) میں انتظار حسین صاحب نے اردو کا مختصر افسانہ پاکستان میں جن خیالات کا اظہار کیا ان پر مزید بحث ہو سکتی ہے۔ گو افسانہ نگاری یا کالم نویسی کی مانند تنقید ان کے لئے باقاعدہ حیثیت نہیں رکھتی اسلئے اصولاً تو ان کے اس مضمون یا اسی نوع کی بعض اور تحریروں کا نوٹس لینا بھی ضروری نہیں تھا لیکن جب ایک معروف افسانہ نگار افسانہ کی تمام تاریخ ہی کو غلط ثابت کرنے کی کوشش کرے تو غلط فہمیوں میں مزید اضافہ کی خاطر "کردار" کی چھان پھٹک لازم ہو جاتی ہے۔ انتظار حسین صاحب اب ممتاز افسانہ نگاروں میں شامل کئے جاتے ہیں۔ کسی زمانہ میں وہ بھی عام افسانہ نگاروں کی مانند سمجھ میں آجانے والے افسانے جنہیں اب وہ حقارت سے سیدھی سادی... حقیقت نگاری کہتے ہیں۔ لکھتے رہے لیکن گذشتہ چند سالوں سے انھوں نے داستانی اسلوب، علامات اور امیجز اپنا کر افسانے لکھنے شروع کئے

اور یوں اپنی ذات میں ایک تنازعہ بن گئے۔ میں ذاتی طور سے ان کے افسانوں کا مداح ہوں اور "آخری آدمی" کو اُردو افسانہ میں قابل قدر اضافہ سمجھتا ہوں لیکن ان کی نزاعی حیثیت سے چشم پوشی نہیں کی جا سکتی۔

نقاد جب محض نقاد ہی ہو تو اس کی آراء۔ قطع نظر اس سے وہ صحیح ہیں یا غلط۔ اس بنا پر غیر شخصی ہو سکتی ہیں کہ اس کے فیصلوں کی اساس تنقیدی بصیرت اور غیر جانبداری پر ہوتی ہے۔ لیکن نقاد اگر کسی اور صنف ادب سے بھی تخلیقی دلچسپی رکھتا ہو تو اس کی تنقید دوسروں کے لئے غیر جانبداری کے باوجود بھی اپنے حق میں بعض اوقات ڈنڈی مار جائے گی۔ نقاد کی ایسی جانبداری بھی عمومی لحاظ سے دو طرح کی ہوگی۔ اس کی عامیانہ صورت تو وہ ہوتی ہے جہاں خود ہی اپنی تخلیقات پر مقالے سپرد قلم کئے جاتے ہوں... جیسے برنارڈ شا نے اپنے ڈراموں کے ساتھ طویل مقدمے بھی لکھے، ہمارے ہاں بھی ایسی مثالیں تلاش کی جا سکتی ہیں، چنانچہ ممتاز شیریں کے سب سے اہم اور غیر مشروط نقاد کا نام بھی ممتاز شیریں ہی ہے۔ دوسری صورت میں انداز.. بالواسطہ ہوتا ہے اور یوں تنقید اپنے فن اور ادب کے لئے کبھی جواز بنتی ہے. تو کبھی دفاع کا کام کرتی ہے کبھو اپنے فن کے حوالے سے دوسروں پر اعتراضات کئے جاتے ہیں تو کبھی یہ معذرت نامہ کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ انتظار صاحب کا یہ مضمون بھی اسی نوعیت کا ہے اور بالواسطہ طور سے اپنے... "داستانی افسانوں" کا جواز! یہ جواز اگر جائز حدود میں رہتا تو کوئی حرج نہ تھا لیکن انھوں نے تو بیک جنبش قلم سب کچھ غلط ثابت کر دیا ان کے بقول:

• اُردو افسانے یا فکشن کی لڑی اور اصل روایت وہ ہے جو داستانوں

اور قصہ کہانیوں کی روایت کہتے ہیں اس روایت کے خلاف بھی سازش تو اسی روز ہوئی تھی جس روز ڈپٹی نذیر احمد نے اپنا پہلا اصلاحی ناول لکھا اور اردو افسانے کو واردات کے مقام سے گرا کر پروپیگنڈے کی سطح پر لانے کی کوشش کی داستانوں کی روایت کو رد قرار دے کر اصلاحی ناول لکھنے کے لئے قلم اٹھانا گویا کائنات کو تصور کرنے اور حقیقت کو سمجھنے کے ایک اسلوب سے اس پوری تہذیب سے جس کی کوکھ سے اس اسلوب نے جنم لیا تھا' ایمان اٹھ جانے کا اعلان تھا' ویسے تو پوری سرسید تحریک ہی اسی قسم کا اعلان تھی۔ سرسید تحریک کے زیر اثر نیا مسلمان ذہن پیدا ہوا افسانے کی دنیا میں نئے مسلمان ذہن کی ترجمانی ڈپٹی نذیر احمد کر رہے تھے۔ آگے چل کر منشی پریم چند اپنے نئے ہندو ذہن کے ساتھ اس دنیا میں داخل ہوئے۔ وہ چار قدم آگے گئے صرف داستانوں ہی کی روایت نہیں بلکہ نئے فکشن کی وہ روایت بھی جسے ڈپٹی نذیر احمد اور پنڈت رتن ناتھ سرشار نے فروغ بخشا ان کے لئے ناقابل قبول تھی۔

اسی پیراگراف میں انتظار صاحب نے اپنے نقطۂ نظر کو تین دلائل پر استوار کیا ہے اور انہیں تمام مضمون ہی کی نہیں بلکہ عمومی لحاظ سے ان کے خیالات کا بھی اساس قرار دیا جا سکتا ہے۔

وہ دلائل یہ ہیں :

ا۔ اردو افسانے کی اصل روایت داستانوں کی روایت ہے۔

ب۔ نئے فکشن کی سازش اپنی تہذیب سے ایمان اٹھ جانے کے مترادف ہے۔

ج۔ پریم چند کیونکہ ہندو ذہنیت کے ترجمان تھے۔ لہذا ان کے لئے داستان ہی

نہیں بلکہ نذیر احمد اور رتن ناتھ سرشار کے " نئے فکشن کی روایت بھی ناقابل قبول تھی ۔

اور یہ ہیں وہ دلائل جن کی روشنی میں انھوں نے مختصر افسانہ کی تاریخ کا مطالعہ کیا اور یہ اخلاقی سبق نکالا : "اردو افسانے کے زوال کی ابتدا منشی پریم چند سے ہوتی ہے : (مضمون کی تیسری سطر)

پیشتر اس کے کہ ان دلائل کا تجزیہ کیا جائے میں اس منطقی مغالطے کی طرف توجہ مبذول کرانی ضروری سمجھتا ہوں جو "اردو افسانہ" اور "فکشن" کے الفاظ سے پیدا ہو رہا ہے اور مغالطہ یوں ہے کہ وہ ایک ہی سانس میں افسانہ ، ناول بلکہ داستان کا بھی نام لے رہے ہیں اور ایک ہی سانس میں یوں نام لے رہے ہیں کہ داستانوں کی روایت سے کٹنے کے جرم میں پریم چند کی مذمت کی جا سکے ۔ لیکن نہ جانے کیوں یہ حقیقت ان کے پیش نگاہ نہ رہی کہ افسانہ اور ناول کے مقاصد تو مشترک ہو سکتے ہیں لیکن ان میں باعث امتیاز فنی پہلو نظر انداز نہیں کئے جا سکتے ۔ افسانہ افسانہ ہے ناول ناول اور اگر محض اشتراکِ مقاصد کی بنا پر ان کا نام ساتھ ساتھ لیا جا رہا ہے تو شاعری کے بعض اصناف ۔ جیسے مثنوی یا رزمیہ ۔ کو بھی کیوں نہ فکشن میں شامل کر لیا جائے ؟ مختلف اصناف کا جھنجھٹ پالنے اور ان سے وابستہ تکنیکی مباحث میں الجھنے کی کیا ضرورت ہے ؟

اسے ذہن میں رکھتے ہوئے جب مندرجہ بالا اقتباس کا حرف حرف نگاہ سے مطالعہ کریں تو یہ منطقی مغالطہ خود نمایاں ہو جاتا ہے

• اردو افسانے یا فکشن کی بڑی اور اصلی روایت وہ ہے جسے داستانوں

اور مختصر کہانیوں کی روایت کہتے ہیں۔ اس روایت کے خلاف پہلی سازش تو اسی روز ہوئی تھی جس روز ڈپٹی نذیر احمد نے اپنا پہلا اصلاحی ناول لکھا اور اردو افسانے کو واردات کی.... الخ" بعد کی سطور میں بھی حسب سہولت وہ الفاظ بدلتے جاتے ہیں چنانچہ "افسانہ کی دنیا میں نئے مسلمان ذہن کی ترجمانی ڈپٹی نذیر احمد کر رہے تھے"۔ لیکن ناول نگار ڈپٹی نذیر احمد کی روایت "افسانہ نگار پریم چند" کے لئے ناقابل قبول ثابت کی گئی ہے حالانکہ چند سطریں پہلے ہی وہ ڈپٹی نذیر احمد کے اصلاحی ناول کو "سازش" سمجھتے ہیں۔ لیکن پریم چند کی مخالفت میں وہ چند سطروں بعد ہی اس "سازش" کو بھی "نئے فکشن کی روایت" قرار دے دیتے ہیں اگر ڈپٹی نذیر احمد کے اصلاحی ناول واقعی "سازش" تھے تو میرے خیال میں پریم چند نے "سازش" کی اس روایت کو توڑ کر اپنی فنکارانہ بصیرت کا ثبوت دیا اس پر تو ان کی تعریف ہونی چاہیئے تا کہ مذمت؟

اس کے بعد ان دلائل کے تجزیہ کی کوشش کروں گا جن پر اس مضمون کی اساس استوار ہے۔

سب سے پہلے داستانوں کا مسئلہ لیں۔ داستانیں تہذیب کے بچپن سے تعلق رکھتی ہیں اور ادب کی اولین صورت قرار دی جاسکتی ہیں اور اگر ژونگ کے اجتماعی لاشعور کے حوالہ سے داستانوں کو سمجھنے کی کوشش کریں تو یہ اساطیر ایسی اہمیت بھی اختیار کر لیتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ بیشتر ممالک کی بعض داستانوں، افسانوی شخصیات اور mamanda وغیرہ میں بعض اوقات گہری مماثلت بھی پائی گئی ہے۔ میں داستانوں کا مخالف نہیں اور نہ ہی ان کی اہمیت سے منکر لیکن اس امر پر زور ضرور دوں گا کہ ہم داستانوں میں کسی مخصوص تہذیب کا

پر تو تو تلاش کر سکتے ہیں لیکن انھیں تہذیبی روایت نہیں قرار دیا جا سکتا وہ اس لئے کہ روایت کسی خاص خیال تصور یا نظریہ کا تواتر سے ظہور پذیر ہونا ہے اور اس کی صحت مندی کا معیار اس کا ہر عہد کے لئے قابلِ قبول ہوتا ہے ورنہ تجربات کی صورت میں بغاوت ہوتی ہے۔

اسی موقع پر میں مضمون کے آخری حصّہ کی طرف رجوع کروں گا جہاں.... انتظار صاحب نے ۶۵ء کی جنگ کے ضمن میں لکھا! جس عقیدت مند شہری نے جیتی جاگتی آنکھوں سے کسی گھڑسوار، کسی سبز پوش کو میدانِ جنگ کی طرف رواں دواں دیکھا اور جن بوڑھیوں کو خواب میں آنحضرت کی طرف سے فتح کی بشارت ہوئی: وہ تواسے" ایک روحانی واردات قرار دیتے ہیں لیکن ( Depth Psychology ) کا طالب علم اسے ژونگ کی اصلاح میں Primordial Images کا ظہور سمجھے گا یہ وہ نفسی وقوعہ ہے جس کے سراغ اساطیر میں بھرے ملتے ہیں۔ ہماری داستانوں میں بھی جہاں سبز پوش بزرگوں کا ظہور ہوتا ہے۔ یا حضرت علیؓ مشکل کشائی کرتے ہیں۔ تو یہ سب دراصل Primordial Images ہی کی بنا پہ ہے۔ یہ لاشعوری عمل ہے اور اسے از خود طاری نہیں کیا جا سکتا مسلم (اور غیر مسلم بھی) ابتلا میں مذہبی بزرگ دیکھتے رہے ہیں۔ تقسیم ملک کے وقت میں ۱۵ر نومبر تک انبالہ شہر میں رہا اسی وقت جبکہ اطراف و جوانب میں فسادات کی آگ بھڑک رہی تھی تو ایسے میں بہت سے لوگوں کو خواب میں وہاں کے دو بزرگوں حضرت لکھی شاہ اور حضرت توکل شاہ نے سکھوں سے محفوظ رہنے کی بشارت دی تھی۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اسی نوع کے وقوعات کوئی ایسے عنقا نہیں کہ انھیں روحانی واردات"

قرار دے کر افسانہ نگاروں کو اس سے استعفیٰ کا مشورہ دیا جائے۔ بظاہر تو اس میں روحانیت یا مذہبیت نظر آتی ہے لیکن یہ محض اعصابی کھیل ہے اور خوف کا لاشعوری اظہار: اس لئے انتظار صاحب کا اس پر زور دینا کہ "یہ عمل تھا جس سے ہمارا افسانہ شناسا ہونا قبول کرتا تو اسے اس قوم کے باطن تک رسائی حاصل ہو سکتی تھی اور وہ اس جنگ کے بارے میں بامعنی افسانہ لکھ سکتا تھا" قطعی طور سے محلِ نظر ہے!

انتظار صاحب افسانہ نگار ہیں اور انھیں بھی اس کی خبر ہوگی کہ افسانہ کا فن سمٹنے کا فن ہے ناول کی مانند پھیلاؤ کا نہیں! افسانہ نگار فرد کے باطن میں جھانکتا ہے اور ذہن کے نہاں خانہ تک رسائی کی کوشش کرتا ہے۔ حتیٰ کہ اجتماعیت کے لئے بھی۔ وہ فرد ہی کو اشاریہ، علامت یا نشان بنانے کی کوشش کرتا ہے اس کے برعکس داستان میں نہ تو اس کی ضرورت ہوتی ہے اور نہ ہی گنجائش، وہاں کردار یک رخ اور یک رنگ ہوتے ہیں۔ داستانی کرداروں کی تشکیل میں کیونکہ ایک ہی انداز کار فرما ملتا ہے۔ اس لئے کرداروں کی کثرت میں بھی وحدت ہی نظر آتی ہے۔ انتظار صاحب کے بقول۔

• قوت مشاہدہ تو داستانوں میں نظر آتی ہے کہ معاشرے کے جس عمل کا بھی بیان ہوتا ہے اسی تفصیل سے بیان ہوتا ہے کہ ایک پوری تہذیب نظروں کے سامنے ابھر آتی ہے: اگر انتظار صاحب یہ سمجھتے ہیں کہ (باغ و بہار کی مانند) کسی دعوت میں پندرہ بیس برتنوں اور کھانوں کی فہرست مرتب کر دینے کا نام ہی قوت مشاہدہ ہے تو واقعی افسانہ نگاروں میں کوئی قوتِ مشاہدہ نہیں۔ لیکن اس کے برعکس اگر قوتِ مشاہدہ جیسے کردار کے جذبات اور اس کے ماحول میں باہمی آہنگی پیدا کرنا

کرداری نفسی تصویر کشی کا اور ایسے ہی ان دیگر امور کا جن سے داستان میں زندگی کی خوشبو محسوس ہو سکے تو پھر کم از کم مجھے تو داستانوں میں قوت مشاہدہ تو بڑی چیز ہے سرے سے مشاہدہ ہی نظر نہیں آتا۔ غلط بحث یہاں بھی ہے کہ داستانوں کی روشنی میں افسانہ نگار پریم چند کے بارے میں یہ کہا گیا اُردو افسانہ کے باوا آدم کی تو قوت مشاہدہ بھی خاصی کمزور نظر آتی ہے۔

اس مضمون میں مجھے ایک اور فرد گزاشت کا بھی احساس ہوا کہ داستانوں کو اور افسانہ کی اہم ترین روایت تو قرار دیا گیا لیکن جس افسانہ نگار نے سب سے پہلے داستانوں کی روح کو اپنے فن میں سمو کر اور اس کی خامیوں سے اپنے قلم کو بچا کر "داستانی افسانے" تحریر کئے، انتظار صاحب نے اس کا ذکر تک بھی نہ کیا۔ میرا اشارہ میرزا ادیب اور ان کی کتابوں "صحرانورد کے رومان" اور "صحرانورد کے خطوط" کی طرف ہے۔ جب انتظار صاحب کے بقول "اُردو افسانے یا فکشن کی پکی اور اصلی روایت وہ ہے جسے داستانوں اور قصہ کہانیوں کی روایت کہتے ہیں" اور اسی روایت کے خلاف سازش کرنے کی وجہ سے وہ نذیر احمد سے لیکر پریم چند بلکہ ان کے بعد آنے والے افسانہ نگاروں کو بھی معاف نہیں کر سکتے تو ان کے اپنے ہی استدلال کی روشنی میں میرزا ادیب تمام افسانوی ادب میں استثنا کی صورت اختیار کر جاتے ہیں۔ ان کے ہاں جدید افسانے کی تکنیک اور داستانی مقاصد کا اتنا حسین امتزاج اُردو افسانہ کا قیمتی سرمایہ ہے —— انتظار صاحب نے جس انداز سے داستانوں سے اسلوب و علائم اخذ کیں وہ بذاتِ خود ایک نیا تجربہ ہے اور اس کی اپنی جگہ پر اہمیت مسلّم، لیکن میرزا ادیب کی اولیت خیال کسی طرح سے بھی نظر انداز نہیں کی جا سکتی۔ اس امر کے باوجود

کر دونوں کی تابیر کاری میں تعطیل کا قصہ ہے ۔

انتظار صاحب نے سر سید کو بھی اپنی تہذیب سے ایمان اٹھ جانے کا مترادف گردانا۔ سر سید تحریک نزاعی تحریک تھی اپنے عہد میں بھی اور آج ایک صدی بعد بھی اس کے مختلف پہلوؤں کی مخالفت اور موافقت میں لکھا جا رہا ہے اس لئے اس سلسلہ میں مزید کہنا محض تکرار و توارد ہی ہوگا لیکن سر سید کی بعض شخصی خامیوں اور نزاعی حیثیت کے باوجود بھی اتنا یقینی ہے کہ سر سید تحریک مردہ روایات، کہنہ توہمات اور فرسودہ نظریات کے جنگل میں عقلیت کا چراغ قرار دی جا سکتی ہے انھوں نے حالات سے مقاومت کی بجائے جو مفاہمت پر زور دیا سارا فساد دراصل اسی کا ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ کیا مردہ ہند کے بانفعی میں شمشیر آزمائی کی سکت بھی تھی؟ ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی اس کا جواب نفی میں دے چکی تھی پھر ہر مرد بیمار کو اتاترک ایسے مسیحا بھی تو نہیں ملا کرتے ہمیں شرمائے بغیر آج یہ حقیقت تسلیم کر لینی چاہیئے کہ وہ تہذیب زوال کے آخری مراحل طے کر کے قوم کو پستی کے غار میں دھکیل چکی تھی (عبدالحلیم شرر کی کتاب "مشرقی تمدن کا آخری نمونہ"

لکھنؤ میں اس تہذیب کے بارے میں بہت کچھ بیان کیا گیا ہے۔ وہ تہذیب بانجھ عورت اور بنجر دھرتی میں تبدیل ہو رہی تھی ۔ انگریز نے (یہاں اس کے سیاسی پہلوؤں سے تعرض نہیں)، اس بانجھ کے لئے اور مائع حیات مہیا کیا وہ اس بنجر دھرتی کے لئے بادل تھا ۔ یوں سر سید تحریک تہذیبی سطح پر زرخیزی کی علامت بن جاتی ہے ۔ مذہب اور تعلیم نشاۃ الثانیہ کے ساتھ ساتھ ادب میں مضمون نگاری، نظم اور ناول وغیرہ کے آغاز اور سب سے بڑھ کر سلاست

کے فروغ نے اظہار کے لئے نئے اور جدید تر سانچے وضع کئے۔ سرسید کی مختلف امور کی بنا پر وقتاً فوقتاً لعن طعن ہوتی رہتی ہے لیکن ان کی سیاسی سوجھ بوجھ کا قائل ہونا پڑتا ہے کہ سب سے پہلے انھوں نے ہی یہ محسوس کیا کہ ہندوستان میں ہندو مسلم اتحاد ناممکن ہے۔ ۱۸۶۷ء تک وہ بھی ہندو مسلم اتحاد کے داعی تھے لیکن جب اسی سال ہندوؤں نے دفتری اور عدالتی کاروائی ہندی میں کرنے کا مطالبہ کرتے ہوئے اس مقصد کے لئے باقاعدہ مہم کا اجرا کیا تو سرسید کو پہلی مرتبہ یہ احساس ہوا کہ ان دونوں قوموں کا مل بیٹھنا ناممکن ہے ان کے بقول :۔

"اب تک جتنے کام کئے وہ ملک کی ترقی اور تمام باشندگانِ ہند کی فلاح و بہبود کے لئے تھے۔ لیکن جب سے ہندوؤں نے اُردو زبان مٹانے کی کوشش کی تو مجھے یقین ہو گیا کہ اب ہم مل کر نہیں رہ سکتے۔"

اس پر مولوی عبدالحق کے اس بیان کا مزید اضافہ کر لیں۔

"اُردو کی مخالفت کی وجہ سے ہندو اور مسلمان دو الگ الگ قوم ہو گئیں اور دو قومی نظریہ کی بنیاد پڑی جو پاکستان کی بنیاد کا باعث ہوا۔ اس میں ذرا بھی مبالغہ نہیں کہ قصرِ پاکستان کی بنیاد میں سب سے پہلی اینٹ اسی پیرمرد کے مبارک ہاتھوں نے رکھی اور وہ اینٹ اُردو تھی اور یہی اب پاکستان کی وحدت و سالمیت کے قیام و استحکام کی ضامن ہے۔"

سرسید تاریخ کے نباض تھے۔ انھوں نے جہاں مستقبل کے اثرات کو قبل از وقت محسوس کیا وہاں ماضی کے آسیب سے نجات دلانے کی بھی سعی کی — انتظار صاحب نے تو گلے کے انداز میں ان کی سعی کو پوری تہذیب سے "ایمان اُٹھ جانے کا اعلان" قرار دیا۔ لیکن حقیقت بھی یہی ہے کہ اس عہد کے دانشور کا

واقعی اس تہذیب سے ایمان اٹھ رہا تھا۔ اودھ پنچ اور اکبر الہ آبادی کم تھے اور جلد ہی ان کا زور اور اثر بھی ختم ہوگیا داستان بھی کیونکہ اسی حتی تہذیب سے وابستہ تھی اور نئے قومی تقاضوں کا ساتھ نہ دے سکتی تھی اس لئے داستانوں کی روایت کو مردود قرار دے کر اصلاحی ناول لکھنے کے لئے قلم اٹھانا پڑا۔ یہ وقت کا تقاضہ تھا۔ اگر نذیر احمد یہ سازش نہ کرتے تو کوئی اور کرتا۔

نذیر احمد کے ناول اصلاحی بھی تھے اور ان میں سطحی قسم کا پروپیگنڈہ بھی تھا یہ بالکل درست ہے۔ یہی نہیں بلکہ ان پر بعض اوقات غیر فنکارانہ انداز اختیار کرکے واعظ بن جانے کا اعتراض بھی ہو سکتا ہے یہ سب بجا! لیکن نذیر احمد یا کسی بھی تخلیق کار سے یہ حق نہیں چھینا جا سکتا کہ ادب سے اصلاح یا کسی قسم کے پرچار کا کام نہ لے سب کچھ کہا جا سکتا ہے۔ بشرطیکہ انداز غیر فنکارانہ نہ ہو۔ لیکن یہ تو میں ادب برائے مقصد کی بات کر رہا ہوں اور انتظار صاحب اسے تسلیم نہ کریں گے۔ کیونکہ یہ ترقی پسند کا بنیادی فلسفہ تھا۔ انتظار صاحب داستانوں کی غیر مشروط مداح ہیں لیکن بعض مواقع پر داستان نگار بھی جس طرح سے (بلا ضرورت ہی) اسلام کی تبلیغ کرتا ہے، اخلاقی نکات کی وضاحت کرتا ہے اور پند و نصائح کے دفتر کھول بیٹھتا ہے اس کی طرف انتظار صاحب کی نگاہ کیوں نہ گئی؟ باغ و بہار مختصر داستان کی عمدہ مثال ہے۔ یہ سب کچھ اسی میں مل جائے گا۔ حیوانی قصص Animal Fables داستانی ادب کی قدیم ترین اور مقبول ترین صنف ہے اور اس کا مقصد ہی اخلاقی درس ہے۔ کیا جاتک کہانیوں اور پنچ تنتر کو بھی

انتظار صاحب مردود قرار دے سکتے ہیں۔

انتظار صاحب نے اس مضمون میں ایک موقع پر "بامعنی افسانہ" لکھنے کی بات کی ہے۔ سمجھ میں نہیں آتی کہ جب وہ اردو افسانہ کی تمام روایات کو متروک قرار دیتے ہوئے اس کے آغاز میں زوال بتاتے ہوں تو بامعنی افسانہ کہاں سے انھیں ملتا۔ ترقی پسند ادب سے انتظار صاحب کو چڑ ہے اس لیے وہ خارجی حقیقت نگاری، انسان دوستی یا سیاسی و سماجی مقاصد کے لئے لکھے گئے افسانوں کو قابلِ اعتنا نہیں گردانتے تو پھر بامعنی افسانہ کہاں سے ملے گا؟ محض داستانی علائم و اسلوب اپنا کر بھی تو بامعنی افسانہ نہیں لکھا جا سکتا۔

شمیم احمد صاحب نے بھی اس موضوع پر اظہارِ خیال کیا ہے مگر انھوں نے جذباتیت اور خارجی لوں سے ہٹ کر عقلی استدلال سے ان عوامل کا تجزیہ کیا جن کی بنا پر اب پاکستان میں اچھا یا انتظار صاحب ہی کے الفاظ میں "بامعنی افسانہ نہیں لکھا جا رہا" انھوں نے بیس سال کے ادبی رجحانات اور ان کا پس منظر میں اسی مسئلہ کا یوں تجزیہ کیا ہے: دنیا کی اقوام کا جائزہ لیتے ہوئے اگر ہم ایسے لمحوں کا ادب الگ کر دیں تو ہمیں یہ بہت واضح طور پر نظر آجائے گا کہ وہ تخلیقی جد و جہد، تعمیری صلاحیت اور شعوری توانائیوں میں ان لمحوں سے الگ تخلیق ہونے والے ادب سے ممتاز منفرد اور بھرپور نظر آتا ہے لیکن اس کے ساتھ ہی تاریخ اس بات کی گواہی بھی دیتی ہے کہ اگر حصولِ آزادی یا آدرش کے بعد اس کی جگہ کسی اور آدرش یا تعمیری قوت نے پر نہیں کی ہے تو پھر اس کی جگہ ایک خلا، سست رفتاری اور بے دست و پائی کا احساس سرایت کر جاتا ہے۔ ۱۹۴۷ء میں برصغیر کی تاریخ میں بھی ایک ایسا مقدس لمحہ آیا جب آدرش حقیقت بن گیا آزادی جس کے لئے نسلوں نے جد و جہد

کی تھی اور قربانیاں دی تھیں وہ حاصل ہو گئی اور اس کی جگہ کوئی ایسا ہی آدرش ویسا ہی نصب العین اور ویسی ہی پُر قوت تحریک نہیں لے سکی جس کی وجہ سے فطری طور پر ادب کی رفتار کو توسست اور بے قید ہونا ہی تھا۔ آزادی کا کوئی.. متعین رخ نہ ہونے کی وجہ سے اس میں وہ کردار، توانائی، یکجہتی، تخلیقی اور تعمیری قوت اور ذہنی معیار کیسے برقرار رہ سکتا تھا جو ایک روشن اور تابناک منزل کی طرف بڑھنے والے قافلے میں لازماً ہوتا ہے۔

شمیم صاحب نے غیر جانبدارانہ انداز اور نقادانہ لاتعلقی برقرار رکھتے ہوئے جس انداز سے موجودہ صورت حال کا جائزہ لیا وہ کیونکہ بالغ نظری پر مبنی ہے اس لئے انھیں بیک جنبش قلم نہ تو افسانہ کی تاریخ ختم کرنے کی ضرورت محسوس ہوئی اور نہ ہی سرسید تحریک ترقی پسند تحریک اور پریم چند کو مطعون کرنے کی کوشش کی گئی۔

انتظار صاحب نے ترقی پسندوں کو بھی لتاڑا کیونکہ ان کے بقول: ترقی پسند ادب کو سب سے زیادہ غرور اپنے سیاسی شعور پر تھا مگر یہ سیاسی شعور کون سا تھا؟ وہی جو آل انڈیا نیشنل کانگریس نے منشی پریم چند کو بخشا اور منشی پریم چند نے اُردو افسانے کو تفویض کیا، ترقی پسند تحریک نے اس کانگریس زدہ سیاسی شعور میں انڈین کمیونسٹ پارٹی کا پروردہ سیاسی شعور شامل کر دیا مگر اس کا حاصل سیاسی بے شعوری میں نکلا؟

---

ا۔ پریم چند کا ترقی پسند تحریک کا انداز وضع کرنے میں اتنا اثر تھا کہ اپریل ۳۶ء میں انھوں نے اس کے پہلے اجلاس کی صدارت کی اس کے بعد مسلسل علیل رہے، جون جولائی میں زیادہ ہی حالت خراب رہی اور ۸ اکتوبر ۳۶ء میں انتقال ہو گیا۔

پریم چند کے بارے میں بہت کچھ کہا گیا ہے اس سلسلہ میں ڈاکٹر قمر رئیس کے
مقالہ "پریم چند کا تنقیدی مطالعہ" اور انہی کی مرتبہ "پریم چند شخصیت اور کارنامے
کے مطالعہ سے بہت سی غلط فہمیاں دور ہو سکتی ہیں چنانچہ ڈاکٹر صاحب کے بقول۔
مذہب سے بیگانہ اور ایک حد تک بیزار رہنے کے باوجود وہ ان تمام اعلیٰ
اخلاقی صفات کا مجسمہ تھے جو ہر مذہب کی جان ہوتی ہیں۔ بقول۔ دیا نرائن
نگم ان کی طبیعت پر مذہبی عقیدت کا رنگ کبھی غالب نہیں رہا لیکن اس کے
باوصف مذہب کے معاملہ میں وہ کسی کا دل دکھانا پسند نہ کرتے تھے اور اگر
کوئی اسی طرح کا فعل کرتا تو انھیں بہت دکھ ہوتا۔ ۱۹۲۴ء میں انھوں نے
شدھی کی تحریک کے خلاف "زمانہ" میں ایک پر زور مضمون لکھا تھا جس کی وجہ
سے آریہ سماجی ہندو ان کے مخالف بلکہ جان کے دشمن ہو گئے لیکن انھوں نے
کسی کی پرواہ نہیں کی۔ اسی طرح انھوں نے ہندی رسالہ "آج" میں ایک مضمون
لکھ کر مہا سبھائی ذہنیت رکھنے والے کانگریسیوں کا راز فاش کیا تھا جس کے
نتیجے میں کاشی کے ہندوؤں نے ان کے گھر آکر سخت احتجاج کیا اور زد و کوب کی
دھمکی دی لیکن پریم چند ان دھمکیوں سے ذرا بھی ہراساں نہ ہوئے[1]

پریم چند کے بارے میں اس بیان سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ وہ کس
حد تک "ہندو" تھے۔ جہاں تک ترقی پسند ادیبوں کا تعلق ہے تو ان کی ۔
اور ان کے ساتھ لاتعداد افراد، سیاسی کارکنوں اور رہنماؤں کی بھی سیاسی
بے شعوری تسلیم کی جا سکتی ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ اس وقت کتنے لوگوں کو
پاکستان بن جانے کا یقین تھا چنانچہ آج بھی یہاں بے شمار لوگ ملیں گے جو
مسلم لیگ سے وابستہ نہ تھے پاکستان کی تشکیل تاریخ کا معجزہ ہے اور دیکھنا

[1] پریم چند کا تنقیدی مطالعہ ص ۸۵ - ۸۴ -

ہی معجزہ پر ایمان لانا ہے اسی طرح ترقی پسندوں کی مارکیت سے بھی انکار نہیں
کیا جا سکتا۔ میں تو خود کبھی ترقی پسند نہیں رہا لیکن ادب کے ایک طالب علم کی
حیثیت سے یہ سمجھتا ہوں کہ اردو ادب کی یہ واحد اور توانا ترین ادبی تحریک تھی جس
نے بحیثیت مجموعی ادب کو اظہار و ابلاغ کے لئے سانچوں سے روشناس کراتے
ہوئے تنقید کو لفظی موشگافیوں سے بلند کرتے ہوئے اصول و قوانین کو فروغ
دیا۔ ان تنقیدی اصولوں اور تحریک کے مقاصد سے تو اختلاف کیا جا سکتا ہے
لیکن اس ادب کو سرسری طور سے برخواست نہیں کیا جا سکتا۔ ترقی پسندوں
نے تقسیم سے قبل مخصوص سیاسی حالات میں اگر مخصوص انداز نظر (انتظار صاحب
کے بقول "جانبداری") اپنا کر لکھا تو انھیں آج تک بھی معاف نہیں کیا جا رہا لیکن
تقسیم کے فوراً بعد کے ادیب سے خود انتظار صاحب جانبداری کی توقع رکھتے
ہوئے افسانہ میں طرف داری کے اعلان کو "سعادت" گردانتے ہیں اگر ترقی
پسند ادیب اپنی مارکیت (یا بعض کے خیال میں دہریہ پن) کے باعث فسادات
میں غیر جانبدارانہ رویہ سے کام لیتے ہوئے انسان دوستی کی بنا پر جانبین کے
ظلم کی نشاندہی کرے تو وہ "بے بصیرت"۔ چنانچہ ان کے خیال میں "دوسری
بے بصری کا مظاہرہ انھوں نے اس اعلان سے کیا کہ ملک تقسیم ہو گیا ہے مگر
انسانیت تقسیم نہیں ہوئی۔ تہذیب تقسیم نہیں ہوئی، ادب تقسیم نہیں ہوا۔
اس خیال کو انھوں نے اپنا جزو ایمان بنایا اور انسان دوستی کے افسانے
لکھنے شروع کر دیئے وہ افسانے جنہیں انھوں نے تحقیر سے داغ کے رنگ
میں غزلیں لکھنے سے تعبیر کیا۔ آج ۲۰ برس بعد فسادات اور تقسیم ملک سے پیدا

شدہ حالات و مسائل کا تجزیہ تو ہو سکتا ہے لیکن اس وقت کے فرد اور ادیب
کی محسوسات کی Retrospective Study
ممکن نہیں۔ خون میں نہائی آزادی کی کسی کو بھی توقع نہ تھی اور خوں ریزی
کا المیہ یوں اور بھی گہرا ہو جاتا ہے کہ الجزائر کی طرح یہ خون حصول آزادی کے
لئے شعوری ارادہ سے نہ بہایا گیا۔ ایسے میں تباہ حال مہاجر کو تعجب سے مملو
افسانے سنانے سے کیا حاصل؟ وہ کیونکہ ترقی پسندوں کے مخالف رہے ہیں
اس لئے انھوں نے انسان دوستی کو "بے بصری" سے تعبیر کیا۔ انسان دوستی اعلیٰ
اخلاقی اقدار میں سے ہے اور ترقی پسندوں نے اگر اسے Motto نہ بنایا
ہوتا تو بھی اس کی زندگی اور ادب میں اہمیت مسلّم!
انھوں نے محمد حسن عسکری اور ممتاز شیریں کے نعرہ "پاکستانی ادب" کو بھی
سراہا ہے۔ عسکری صاحب کیونکہ افسانے نہیں لکھ رہے اس لئے ان کی بات تو
جانے دیں۔ لیکن ممتاز شیریں صاحبہ کے اسلامی ادب کا یہ حال ہے کہ وہ خود
ہندی اساطیر سے استفادہ پہ مجبور ہیں۔ ان کے بقول "مسلمان کی حیثیت سے
مجھیں دیوی دیوتاؤں پر عقیدہ اور ایمان نہیں ہو سکتا۔ خواہ یہ دیوی ہندو
ہوں یا یونانی یا مصری۔ لیکن ایک فنکار کی حیثیت سے ان پر لکھتے ہوئے میں نے
آپ کو اس کیفیت میں جذب کر لیا تھا جسے Willing suspension of
disbelief کہتے ہیں۔" کہیں یہ وہی بات تو نہیں: قلب او مومن دماغ
غش کا فراست۔
اس کے ساتھ ہی محمد شاہین صاحب کی یہ بات بھی قابل غور ہے"....یہ ساری
اساطیری تفصیلات بجائے خود کوئی مقصد و معنی نہیں رکھتیں اگر انھیں اپنے عہد سے

نہ ملایا جائے اور ان اساطیر کی ایسی نئی تاویل نہ کی جائے جو اپنے زمانہ سے تعلق رکھتی ہو۔ (دیباچہ : ص ۴۴)

مجھے ذاتی طور سے صمد شاہین صاحب کی بات میں زیادہ وزن نظر آتا ہے اس طور سے علائم و رموز اخذ کرکے یا ان کے حصہ میں معنویت کی نئی جہت دریافت کرکے اگر ان کے ڈانڈے اپنے عصر سے نہیں ملائے جا سکتے تو اس طور یا دیومالا کو تخلیق کا جزو بنانے کا کیا فائدہ ہے؟ لیکن محترمہ کے بقول: "میگھ ملہار کو لکھتے ہوئے میں نے یہ مقصد اپنے سامنے نہیں رکھا تھا کہ ان اساطیر کے آئینہ میں اپنے دور کو دیکھوں بلکہ اس افسانہ میں میں نے صرف ایک طرح سے مختلف ملکوں اور تہذیبوں کی اساطیر کا تقابلی مطالعہ پیش کیا ہے اور ان میں انھیں کے اندر چھپی ہوئی گہری معنویت اجاگر کی ہے۔ اساطیر اور دیومالاؤں سے مجھے ہمیشہ دلچسپی رہی ہے میں نے انھیں شوق سے پڑھا اور محسوس کیا کہ یہ فرضی، گڑھے ہوئے قصے نہیں ہیں۔ ان میں کسی نہ کسی گہری حقیقت کو حسین شاعرانہ مجازی لباس پہنایا گیا ہے۔" (دیباچہ، ص ۲۶-۲۵)

کیا میں انتظار صاحب کی وساطت سے محترمہ سے یہ دریافت کرنے کی جسارت کر سکتا ہوں کہ میگھ ملہار میں جس گہری حقیقت کو حسین شاعرانہ مجازی لباس پہنایا گیا ہے۔ وہ کس حد تک پاکستانی قوم کی امنگوں کی ترجمان ہے اور کس حد تک پاکستانی ادب ہے۔" اس طور میں دیومالا سے تخلیقی یا غیر تخلیقی دلچسپی سیکولر ذہن کی غماز ہے۔ محترمہ کے ذہن پر ہندو کلچر کا جو اثر ہے وہ ان کے افسانوں کی زبان سے قطع نظر عنوانات سے بھی عیاں ہے "میگھ ملہار" کے چھ افسانوں میں سے تین کے عنوانات "بھارت ناٹیہ"، "دیپک راگ" اور

میگھ ملہار" میں میرا مقصد کیونکہ ممتاز شیریں صاحبہ کے افسانوں کا جائزہ لینا نہیں اس لئے میں بھی چوڑی تفصیلات میں جائے بغیر اتنا اشارہ ہی کر دینا کافی سمجھوں گا کہ ان کے افسانے قول و فعل کے تضاد کی بڑی اچھی مثال ہیں۔ ان افسانوں میں سب کچھ مل جائے گا اگر نہیں ملے گا تو پاکستانی ادب! پاکستانی ادب (اور اس کے ساتھ ہی اسلامی ادب بھی) اتنے بے معنی نعرے ہیں کہ ان کی روشنی میں کوئی عام ذہن کا ادیب بھی اچھا ادب تخلیق نہیں کر سکتا۔ ممتاز شیریں صاحبہ تو خیر اعلیٰ صلاحیتوں کی مالک ہیں۔ کسی مخصوص نظریہ یا نعرے کی مطابقت میں اعلیٰ فن کی تخلیق ہفت خواں طے کرنے کے مترادف ہے۔ یہ لوگ صرف ترقی پسند ہی تھے جنھوں نے نعرہ کو فن بنا دیا۔

پریم چند کو سب سے زیادہ نشانۂ ملامت بنایا گیا۔ فن کی بنا پر نہیں بلکہ فرقہ پرستی کے باعث! انتظار صاحب کے خیال میں اُردو افسانہ کی عمارت میں آج جو کجی ملتی ہے تو وہ پریم چند کی صورت میں خشتِ اوّل کے ٹیڑھے پن کی بنا پر ہے۔ پریم چند پر ڈاکٹر اشرف کے عائد کردہ الزامات کے سلسلہ میں بھی مندرجہ ذیل امور کی طرف توجہ دینی ضروری ہے۔

پروفیسر محمد عاقل نے اپنے مضمون "منشی پریم چند" میں لکھا ہے:

" پریم چند نے مجھ سے کہا کہ مجھے رسمی مذہب پر کوئی اعتقاد نہیں ہے۔ پوجا پاٹ اور مندروں میں جانے کا بھی مجھے شوق نہیں ہے۔ شروع سے میری طبیعت کا یہی رنگ ہے بعض لوگوں کی طبیعت مذہبی ہوتی ہے اور بعض کی لامذہبی، میں مذہبی طبیعت رکھنے والوں کو بُرا نہیں کہتا۔ لیکن میری طبیعت رسمی مذہب کی پابندی کو گوارا نہیں کرتی۔ انھوں نے کہا میری سنسکرتی اور طرزِ معاشرت بھی ملی جلی ہے

---

[۱] دیباچہ میگھ ملہار۔ ص: ۴۱

بلکہ مجھ پر مسلمانوں کی تہذیب کا ہندوؤں کی بہ نسبت زیادہ اثر پڑا ہے میں نے مکتب میں میاں جی سے فارسی اُردو پڑھی، ہندی سے بہت پہلے میں نے اُردو میں لکھنا شروع کیا۔ ہندی زبان میں نے بہت بعد میں سیکھی۔

• بھارتیہ ساہتیہ پریشد کے کھلے اجلاس میں پریم چند نے بڑی دلیری اور ہمت کا کام کیا وہ رسالہ 'ہنس' کے ایڈیٹر تھے۔ رسالہ 'ہنس' بھارتیہ ساہتیہ پریشد کا آرگن تھا۔ بھارتیہ ساہتیہ پریشد کے رضا کاروں میں ان کا بھی شمار ہوتا تھا۔ ہندی ساہتیہ سیلین والے چاہتے تھے کہ بھارتیہ ساہتیہ پریشد کا سب کام ہندی کے ذریعہ ہی ہوا کرے.... پریم چند کھڑے ہوئے اور انھوں نے ہندوستانی کے ذریعہ ہی ساہتیہ پریشد کی کاروائی کی جانے پر ایک نہایت زوردار تقریر کی۔ اُردو کے حلقوں میں یہ بات مشہور ہے کہ اس کی وجہ سے پریم چند ہندی لکھنے والوں میں بہت بدنام ہو گئے، پتہ نہیں کہاں تک صحیح ہے۔ لیکن یہ کام انھوں نے بہت دلیری اور ہمت کا کیا تھا جس سے اُردو والے ان سے بہت خوش تھے۔

ڈاکٹر قمر رئیس صاحب کی محولہ بالا دونوں کتب میں ایسا مواد بکھرا پڑا ہے جس سے ان کے غیر متعصب اور فرقہ پرستی سے بلند ہونے کے ثبوت مل جاتے ہیں بالفرض محال اگر پریم چند پر ڈاکٹر اشرف صاحب کے عائد کردہ تمام الزامات درست بھی ہوں تو ان سے ان کے فن کا کیا تعلق؟ انھوں نے اپنے افسانوں میں کہیں بھی فرقہ پرستی پر مبنی جذبات بھڑکانے کی کوشش نہ کی۔ بلکہ ان کے یہاں تو ہندو اور مسلمان مل کر اپنے مشترک دشمن یعنی انگریز کے خلاف جدوجہد کرتے ملتے ہیں۔ ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ 'سوزِ وطن' فرقہ پرستی اور تعصب کے فروغ کے باعث نہیں بلکہ انگریز دشمن کی بنا پر حق سرکار ضبط کر کے نذرِ آتش کیا

گیا۔ (۱۹۲۱ء) میں ان کا افسانہ "آشیاں برباد" اور افسانوی مجموعہ "سمر یاترا" بھی ضبط کی گئی تھیں) اسی میں شامل افسانہ "دنیا کا سب سے انمول رتن" کے بارے میں وقار عظیم صاحب کا یہ خیال بھی قابل غور ہے کہ "کہانی لکھنے کا جو انداز انھوں نے اختیار کیا ہے وہ شروع سے آخر تک داستان کے رنگ میں ڈوبا ہوا ہے"۔ مختلف عناصر کے تجزیہ کے بعد انھوں نے یہ رائے دی۔ "سب باتیں پریم چند نے مدتوں داستانوں کی رنگین فضاؤں میں گم رہ کر سیکھیں اور انھیں ایک مختصر کہانی میں بڑی کامیابی سے صرف کیا ہے" وہ مزید رقم طراز ہیں: "مجموعہ کا دوسرا افسانہ شیخ مخمور داستان گوئی کے ایک اور پہلو کا تجربہ ہے" اس کے سلسلہ میں انھوں نے مزید لکھا "فنی ترتیب کے نقطۂ نظر سے یہ کہانی بھی مختصر افسانہ اور داستان کے فن کا ایک امتزاج ہے[۳۴]"۔

وقار عظیم صاحب کے حوالے سے پریم چند کے ابتدائی افسانوں (دو ہی سہی) میں داستانی رنگ یوں اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے کہ انتظار صاحب داستانوں کے مبلغ ہیں۔

ہندوستان میں ذہنی بیداری پہلی جنگ عظیم سے شروع ہو چکی تھی لیکن ابھی آزادی کے لئے نہ تو واضح مقاصد تھے اور نہ ہی لائحہ عمل کیونکہ سیاسی سطح پر مقاصد متعین نہ تھے اسلامی تہذیبی سطح پر ہی ماضی کے احیاء سے نشاۃ الثانیہ کی کاوش کی جا رہی ہے۔ علامہ اقبال پان اسلام ازم کا خواب دیکھ رہے تھے۔ اسلامی شخصیات سے کسب فیض کا رجحان نمایاں ہو رہا تھا چنانچہ ادب میں بھی اسلامی اور غیر اسلامی تلمیحات سے کام لیا جا رہا تھا۔ مجموعی لحاظ سے اسے Nostalgia ۔

کا ایک انداز قرار دیا جا سکتا ہے لیکن جیسے جیسے سیاسی سطح پر جد و جہد منظم ہوتی گئی اور اعلیٰ صلاحیتوں کے راہنما میدانِ عمل میں آتے گئے تو تمام توجہ سیاسی مقاصد کی طرف مبذول ہوتی گئی اور ایسی "ہندو ذہنیت" اور "فرقہ پرستی" کے باوجود پریم چند اپنے پہلے افسانہ ہی سے سیاسی شعور کا مظاہرہ کر چکے تھے۔ بہتر یہ ہوتا کہ وہ صرف پریم چند کی ادبی حیثیت تک ہی خود کو محدود رکھتے اور پھر ان کے افسانوں کے تجزیے سے ان فنی اسقام کی نشاندہی کرتے (اور یہ مشکل کام بھی نہیں) جنھوں نے ایک روایت کی صورت اختیار کر کے افسانہ نگاروں کی ایک نسل کو گمراہ کیا۔ محض سیاسی شعور، مقصد پسندی، اصلاحی اندازِ نظر، خارجی حقیقت نگاری اور انسان دوستی وغیرہ کو رد و قرار دیکر عمومی انداز میں فتویٰ صادر کر دینے سے نقاد کا فریضہ ادا نہیں ہو جاتا۔ اگر مذہبی عقائد پر ہی انحصار کرنا ہے تو حسرت موہانی کی غزل سے کیا سلوک ہو؟ بال گنگادھر "تلک کا مداح اور

---

[1] "منشی پریم چند: شخصیت اور کارنامے" مرتبہ ڈاکٹر قمر رئیس ص: ۵۲

[2] ایضاً ۔ ص ۵۶

[3] منشی پریم چند: شخصیت اور کارنامے ص: ۵۷ ۔ ۳۴۱[4] خود انتظار صاحب کے یہاں بھی یہ کیفیت ملتی ہے گو ابتدائی دور کے افسانوں میں نمایاں ہے: "آخری آدمی" تک پہنچتے پہنچتے اس انداز نے داستانی علائم کا لبادہ اوڑھ لیا۔ داستانوں کے پرچار اور اپنی تہذیب کی علامت اور افسانہ کی روایت سمجھنا ہی اسی کی بنا پر ہے "آخری آدمی" کے افتتاحیہ پر انکا یہ کہنا بھی معنی خیز ہے: ..... جس نے تخلیقی آدمی بننے کا دعویٰ کیا اسی کے سر پہ بوجھ ڈالا گیا کہ وہ اپنے جد امجد کی تکلیفوں کو امانت جانے اور ان کے دکھ بھرے تجربوں کو فراموش نہ ہونے دے (ص: ۱۸۸)

رفیق، باعمل مسلمان حسرت مزاج کے لحاظ سے صوفی اور عقائد کے لحاظ سے کٹر کمیونسٹ!

انتظار صاحب نے افسانہ کے ضمن میں طرزِ احساس کی جو بات کی وہ بالکل بجا ہے اور ان کا یہ ارشاد قطعی درست: "نیا افسانہ شاید اپنی تہذیب کے تجربوں کو اپنا کر اور اپنے عہد کی اذیتوں کو اپنے حصّہ کا تجربہ بنا کر ہی لکھا جا سکتا ہے۔ اور اس صورت میں افسانہ کی یہ شکل ہو سکتی ہے کہ اپنے ماضی و حال کے ساتھ اس میں اپنے آپ کو محسوس کر سکیں، اپنا ادراک کر سکیں۔"

اسی ضمن میں صرف یہ عرض کروں گا کہ تہذیب ساکت اور جامد شئے نہیں ہے اور نہ ہی ہر انسان کے عہد کی اذیت یکساں نوعیت کی ہوتی ہے زندگی تغیرات کا نام ہے جن کے اثرات قومی اور انفرادی سطح پر محسوس ہوتے رہتے ہیں قدیم تہذیب اور اس سے وابستہ تجربات کبھی بہت بڑی حقیقت رہے ہوں گے داستانیں (اور ان کے ساتھ ساتھ مرثیہ، ریختی اور واسوخت وغیرہ) بھی اسی کا عطیہ تھیں مگر اب وہ زمانے لد گئے۔ عصری اذیتوں کی نوعیت بدلتی رہتی ہے تقسیم سے پہلے کے عہد کی سب سے بڑی اذیت غلامی تھی جبکہ آج آزادی سے جنم لینے والے مسائل کی اذیت ہے۔ ذہنی پژمردگی، احساسِ تنہائی، دروں بینی، اور اعصابی جھنجھلاہٹ سے اور ان سے وابستہ ردِعمل کی بوقلمونی سے ذہنی انتشار ہے اسی لئے تو شمیم احمد صاحب کے الفاظ میں "پاکستان کا ادب اجتماعی اور انفرادی آدرش، نصب العین، تخلیقی صداقت اور تحریر کی وقعت سے تہی ہو چکا ہے۔ ایک بنتے ہوئے معاشرے میں اگر معاشرتی صداقتوں اور آدرشوں کا بیج مار دیا جائے تو وہ اندر ہی سے سکڑنے لگتا ہے۔" آج ہم اندر سے سکڑنے کے جس نفسی عمل سے دوچار ہیں اس کے لئے آج محض مردہ تہذیب کے اظہاری سانچہ ہی پر انحصار نہیں کیا جا سکتا ہر عہد کے مخصوص

مسائل ہوتے ہیں اور ان کا اظہار بھی نئے نئے سانچے چاہتا ہے اگر ایسا نہ ہوتا تو آج ہمارا ادب داستان امیر حمزہ اور باغ و بہار سے آگے نہ بڑھا ہوتا۔

---

## کمار پاشی

# نیا اُردو افسانہ

نئے افسانے کے سلسلے میں منٹو کے پھندنے کا ذکر اکثر کیا جاتا ہے اور بہت سے نئے ناقد اور افسانہ نگار اس بات پر متفق نظر آتے ہیں کہ نئے افسانے کی ابتدا پھندنے سے ہوئی ہے۔ اس افسانے کا تجزیہ کرتے ہوئے افتخار جالب نے اسے ایک نیا لسانی تجربہ ثابت کر کے اپنی مخصوص ژرف بینی کا ثبوت فراہم کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ "جہاں کہیں بھی نئے اور عظیم موضوعات رونما ہوں گے۔ بنی بنائی زبان کو ناقابلِ تلافی نقصان پہنچانا گزیر ہے کہ نئے پن کی بدولت اور عظمت کی وجہ سے متعین اور غیر معمولی ہو جائے گا۔ بنی بنائی زبان کو عین میں برقرار رکھتے ہوئے نئے اور عظیم موضوعات کے لئے استعمال کرنا ہلاکت کے بطن سے زندگی کی توقع رکھنے کے مترادف ہے۔"

یہاں ایک سوال تو یہ اٹھایا جا سکتا ہے کہ عظیم موضوعات سے افتخار جالب کی مراد کیا ہے اور پھر وہ کون کون سے موضوعات ہیں جو ان کی خود ساختہ عظیم موضوعات کی فہرستِ عظیم میں شامل ہیں۔ عظیم موضوعات کی تلاش اور ان پر خامہ فرسائی کے کام پر تو ہم لوگوں نے صرف ترقی پسندوں کو مامور کر رکھا تھا۔

خدا بخشے بدنام زمانہ منٹو مرحوم کو جس نے ترقی پسندوں کے حجرے کی زیارت کا شرف کبھی حاصل نہ کیا اور نتیجے میں اس کے کسی بھی افسانے میں کوئی عظیم موضوع رونما نہ ہو سکا۔ اور وہ تمام عمر زندگی کے چھوٹے چھوٹے واقعات اور کرداروں کو لے کر اپنی افسانوی دنیا روشن کیے رہا۔

اس سے پیشتر کہ افتخار جالب سے عظیم موضوعات کی فہرست طلب کی جائے۔ بہتر یہی ہوگا کہ پھندنے پر ایک نظر ڈالی جائے ممکن ہے اسی افسانے کی زرخیزی کے طفیل سے کسی عظیم موضوع کی رونمائی کی خبر ملے — افسانے کی ابتدا مندرجہ ذیل سطروں سے ہوتی ہے:

کوٹھی سے ملحقہ وسیع و عریض باغ میں جھاڑیوں کے پیچھے ایک بلّی نے بچے دیے تھے جو بلا کھا گیا تھا۔ پھر ایک کتیا نے بچّے دیے تھے، جو بڑے بڑے ہو گئے تھے اور دن رات کوٹھی کے اندر باہر بھونکتے اور گندگی بکھیرتے رہتے تھے۔ ان کو زہر دے دیا گیا تھا۔ ایک ایک کر کے سب مر گئے تھے۔ ان کی ماں بھی — ان کا باپ معلوم نہیں کہاں تھا — وہ ہوتا تو اس کی موت بھی یقینی تھی۔

منٹو کا یہ افسانہ بہت سے چھوٹے چھوٹے پیراگرافس پر مشتمل ہے۔ ہر پیراگراف چار پانچ سطروں سے زیادہ کا نہیں ہے۔ درمیان کے چند پیراگراف بغیر کسی انتخاب کے درج ذیل ہیں:

ایک دن اس نے اپنی دو نارنگیاں نکال کر آئینے کے سامنے رکھ دیں۔ اسکے پیچھے ہو کے اس نے انکو دیکھا مگر نظر نہ آئیں اس نے سوچا اسکی وجہ یہ ہے کہ چھوٹی ہیں۔ مگر وہ اس کے سوچتے سوچتے ہی بڑی ہو گئیں۔

اب کتے بھونکنے لگے۔ نارنگیاں فرش پر لڑھکنے لگیں۔ کوٹھی کے ہر فرش پر اچھلیں، ہر کمرے میں کودیں اور اچھلتی، کودتی بڑے بڑے باغوں میں دوڑنے بھاگنے لگیں۔ کتے ان سے کھیلتے اور آپس میں لڑتے جھگڑتے رہتے۔

---

صبح کو جب اٹھتی تو اسے محسوس ہوتا کہ رات بھر اس کے جسم کا ذرّہ ذرّہ دہاڑیں مار مار کر روتا رہا ہے۔ اس کے وہ سب بچے جو پیدا ہو سکتے تھے، ان قبروں میں جو ان کے لیے بن سکتی تھیں، اس دودھ کے لیے جو ان کا ہو سکتا تھا بلک بلک کر رو رہے ہیں مگر دودھ کہاں تھا وہ تو جنگلی پلّے پی چکے تھے۔

اور اب آخری پیراگراف:

دفعتاً اس کو ایسا محسوس ہوا کہ یہ گلوبند تنگ ہونے لگا ہے۔ آہستہ آہستہ وہ اس کے گلے کے اندر دھنستا جا رہا ہے۔ وہ خاموش کھڑی آئینے میں آنکھیں گاڑے رہی، جو اسی رفتار سے باہر نکل رہی تھیں۔ تھوڑی دیر کے بعد اس کے چہرے کی تمام رگیں پھولنے لگیں۔ پھر ایک دم سے اس نے چیخ ماری اور اوندھے منھ فرش پر گر پڑی۔

منٹو کی یہ کہانی اس کے مخصوص و منفرد اسلوب کی نمائندگی کرتی ہے جس میں کسی نئے لسانی تجربے کی تلاش بے معنی ہوگی۔ چھوٹے چھوٹے نپے تلے جملے،

سجاد بھی مگر برہنہ اظہار اور ابتدا سے تیار شدہ مقصدیت کا حامل منطقی انجام،
جو منٹو جیسے کاریگر کے اوزار تھے، اور جن کا مناسب و موزوں استعمال اسکے
بیشتر افسانوں میں ہوا ہے، پھندنے کو بھی بڑی حد تک اسی سلسلے کی ایک کڑی کہا
جاسکتا ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ پھندنے میں واقعات کو کسی حد تک بے ترتیبی
سے پیش کیا گیا ہے۔ افسانے کا موضوع وہی منٹو کا من پسند موضوع یعنی جنسی
بے راہ روی ہے، جس میں معاشرے کے ہر طبقے کے ہر فرد کو ملوث دکھایا گیا ہے۔
جنسی ابتری اور اس سے پیدا شدہ اخلاقی زوال، برہنگی، قتل و خون اور زناکاری
کے افکار سے اس افسانے کا خمیر تیار کیا گیا ہے۔ منٹو کے بیشتر افسانے نچلے
اور متوسط طبقے کے کسی ایک ہی کردار کے گرد گھومتے ہیں۔ اور اس کردار کی..
حیوانیت کو مکمل طور پر سامنے لاکر اختتام میں کوئی اخلاقی پہلو پیش کر دیتے ہیں
مثال کے طور پر ٹھنڈا گوشت میں ایشر سنگھ کے کردار کو لیجئے۔ ایک بدکار
شخص جس نے فرقہ وارانہ فسادات میں کئیوں کو کرپان سے قتل کیا ہے جب
ایک نوجوان لڑکی کو اٹھا کر کہیں جھاڑیوں میں لاتا ہے اور اس سے زنا کرنے
لگتا ہے تو اسے معلوم ہوتا ہے کہ وہ لڑکی مرچکی ہے لہٰذا یہاں ایشر سنگھ کے
دل کے اندر چھپی ہوئی انسانیت کو جگا کر منٹو نے اسے نہ صرف جنسی عمل کے لئے
ناکارہ بنادیا بلکہ افسانے کے اختتام پر اسے اپنی محبوبہ یار کھیل کلونت کور
کے ہاتھوں موت کے گھاٹ بھی اتار دیا۔ اور یوں ایک اخلاقی اور قانونی
مجرم کو دوطرفہ سزائیں دے کر اردو افسانے میں منشی پریم چند کے زمانے کے
اخلاقی رویوں کو بحال رہنے دیا۔

منٹو کے افسانہ پھندنے کو اگر لسانی اعتبار سے ایک تجربہ مان لیا جائے

تو ٹھنڈا گوشت کو بھی اسی زمرے میں شامل کیا جانا چاہیئے۔ دونوں افسانے معاشرہ
کے اخلاقی زوال کا نقشہ پیش کرتے ہیں۔ فرق صرف اتنا ہے کہ ٹھنڈا گوشت میں
کرداروں کی بھیڑ بھاڑ نہیں ہے جبکہ پھندنے میں بدکاروں کا ایک پورا مجمع موجود
ہے۔ لیکن اس مجمع میں ایک (بے نام) عورت کی خودکشی یا قتل ٹھنڈا گوشت کے
ایشر سنگھ کے قتل سے کتنی مشابہت رکھتا ہے۔ ایک طرف پھندنے کی ایک ...
(بے نام) عورت" جو صبح کو اٹھتی تو اسے محسوس ہوتا کہ رات بھر اس کے جسم کا ذرہ
ذرہ دہاڑیں مار مار کر روتا رہا ہے۔ اس کے وہ سب بچے جو پیدا ہو سکتے تھے
ان قبروں میں جو ان کے لیے بن سکتی تھیں، اس دودھ کے لیے جو ان کا ہو سکتا
تھا بلک بلک کر رو رہے ہیں مگر دودھ کہاں تھا؟ وہ تو جنگلی بلے پی چکے تھے۔"
اور دوسری طرف ٹھنڈا گوشت کا ایشر سنگھ جو اپنی کرپان سے چھ آدمیوں کا
قتل کر چکا ہے اور ایک بھگائی ہوئی لڑکی سے زنا کرنا چاہتا ہے مگر منٹو
دونوں کے اندر چھپی ہوئی انسانیت کو بالآخر ڈھونڈ نکالتا ہے لہٰذا دونوں
کے لیے برائے بحالیِ اخلاقیات سزائے موت تجویز کی جاتی ہے۔

منشی پریم چند کے فوراً بعد سامنے آنے والی افسانوی خلافت یعنی کرشن
چندر، بیدی اور منٹو کے ہاں جو رویہ ہمیں نظر آتا ہے اس کے سلسلے میں
بہت سی غلط فہمیاں راہ پا گئی ہیں۔ کرشن چندر کا ذکر عام طور پر ایک ترقی
افسانہ نگار کی حیثیت سے کیا جاتا ہے جبکہ منٹو کے ہاں بھی اپنی تمام تر سنسنی
خیزیوں کے باوجود مروجہ اخلاقی رویوں سے انحراف کی کوئی صورت سامنے
نہیں آتی۔ اعلیٰ انسانی مقاصد کے حصول کی خواہش جو پریم چند کے
افسانوں کی بنیادی خصوصیت ہے اور جس کو لے کر وہ اپنے افسانوں ۔

کرداروں کو بیگار پر لگاتے ہیں، منٹو کے ہاں بھی کم و بیش وہی اخلاقی رویہ نظر آتا ہے۔ لہٰذا مقصد وہاں بھی موجود ہے۔ رہی سنسنی خیزی تو اسے بھی منٹو نے اپنے افسانوں میں ایک مقصد کے طور پر استعمال کیا ہے۔ مثلاً سرکنڈوں کے پیچھے جس کی اہمیت ایک کرائم اسٹوری سے زیادہ نہیں ہے، جو آئے دن تفریحی رسالوں میں شائع ہوتی رہتی ہیں۔ منٹو نے جہاں جہاں صرف اپنے مزاج کی سنسنی خیزی کو مقصد بنا کر پیش کیا ہے، وہ تنے ہوئے رسّے پر چلتے ہوئے اوندھے منہ گرا ہے اور اپنی گراوٹ کی مایوسی کو چھپانے میں سراسر ناکام نظر آتا ہے۔ وہ صورتِ حال کو پیش نہیں کرتا بلکہ صورت حال کو خلق کرتا ہے اور نتیجے میں کہیں باپ کو اپنی بیٹی سے زنا کرتے ہوئے دکھاتا ہے اور کہیں کسی بچی کی ابھرتی ہوئی چھاتیوں پر پھاہے رکھوا دیتا ہے۔ لیکن یہ رویہ صرف منٹو سے ہی مخصوص نہیں بلکہ پریم چند سے لے کر منٹو تک تمام افسانہ نگاروں نے تخلیقی عمل کے فطری رویے کے زیرِ اثر نہ رہ کر تعمیری نقطۂ نظر سے حیاتِ انسانی کے اعلیٰ ترین اصولوں کے تحت اپنے کرداروں کو انہی اعمال میں مصروف دکھایا ہے جو ان کے مقاصد کی تکمیل کرتے ہیں۔ لہٰذا یہ سمجھنا کہ نئے افسانے کا سلسلہ منٹو یا اس دور کے کسی اور افسانہ نگار سے جا ملتا ہے، سراسر غلط ہوگا۔ نئی صورتِ حال کے پیشِ نظر نئے افسانے کی شناخت کے لئے ہمیں ساتویں اور آٹھویں دہائی کے نمائندہ افسانہ نگاروں کی طرف رجوع کرنا پڑے گا۔ یہاں میں ایک بالکل نئے افسانہ نگار سلام بن رزاق کے تازہ ترین افسانے دوسرا قتل کا ذکر کرنا چاہوں گا، جو موجودہ صورتِ حال کو سمجھنے کے لئے کسی حد تک معاون ہو سکتا ہے۔

اس افسانے کا بنیادی کردار شنکر آپا دھیائے ایک ایسے معاشرے میں پیدا ہوا ہے۔
جہاں دولت جمع کرنا اور مادّی آسائشیں حاصل کرنا ہی انسان کا مقصد بن چکا ہے۔
اور جس کے لئے کوئی بھی ذریعہ اختیار کیا جا سکتا ہے۔ ضمیر نام کی چیز سے جہاں
کوئی شخص واقف نہیں اور اگر اس شے سے کبھی سامنا ہوتا بھی ہے، تو موجودہ انسان
اس سے اس طرح کترا کر نکل جاتا ہے گویا اسے زندگی کے کسی موڑ پر اس کی ضرورت
نہیں پڑے گی۔ شنکر آپا دھیائے اسی معاشرے کا ایک فرد ہے جس نے اپنے
دوست سریش کی بیوی رجنی کو اپنے "عشق" کے جال میں پھنسا کر اور بعد ازاں
اس کی مدد سے سریش کا قتل کر کے بے پناہ دولت حاصل کر لی ہے۔ ایک
دن جب اس کا ضمیر یعنی شنکر آپا دھیائے کا عکس دگر اس کے سامنے آکر اسے
قاتل اور بدکار ثابت کرتے ہوئے اس کی روح کو جھنجھوڑنے کی کوشش کرتا
ہے تو اس صورتِ حال میں شنکر آپا دھیائے کا ردِّ عمل ملاحظہ فرمایئے:

ایک ایک کر کے تین گولیاں چلیں۔ گولیوں کی آواز سنتے ہی فرم میں
ہنگامہ ہو گیا۔ اس کا پورا اسٹاف کمرے کی طرف دوڑا۔ سب سے پہلے
چپراسی داخل ہوا۔ پھر فرم کا سارا عملہ گھسا۔
وہ میز کے کونے پر ایک ہاتھ رکھے اور دوسرے میں ریوالور تھامے
بری طرح کانپ رہا تھا۔ اس نے لرزتی ہوئی آواز میں حکم دیا۔ اس
لاش کو ـــــ یہاں سے ہٹاؤ چپراسی اور اس کے عملے نے حیرت سے
دیکھا کہ وہ جس طرف اشارا کر رہا تھا وہاں ایک فوٹو فریم چکنا چور
پڑا ہے اور اس میں لگی ہوئی تصویر کی دھجیاں اڑ گئی ہیں اور وہ تصویر

کسی اور کی نہیں، خود ان کے جنرل منیجر اور اس فرم کے موجودہ مالک شنکر اُپادھیائے کی ہے جو اس نے آج سے سات برس پہلے کھنچوائی تھی اور جس میں وہ صرف کرتا اور پاجامہ پہنے مسکرا رہا تھا۔

اپنے علس دگر یعنی روح کو بچوکے دگاتے ہوئے ضمیر کو قتل کر کے شنکر اُپادھیائے نے معاشرے کی جس سچویشن کو پیش کیا ہے وہ اُس سچویشن سے کتنی مختلف ہے، جو کسی مقصد کے تحت ہمارے پرانے افسانہ نگار خود کو خلق کرتے رہے ہیں۔ منٹو کے افسانوی رویے کے پیش نظر اس افسانے کا انجام شنکر اُپادھیائے کی خودکشی پر ہونا چاہیئے تھا۔ لیکن نیا افسانہ نگار جس سچویشن کی پیداوار ہے اُس میں ضمیر کو قتل کر کے زندہ رہنے کے سوا اور کوئی چارۂ کار نہیں نظر آتا۔

یہاں منٹو کے ساتھ ایک بالکل نئے افسانہ نگار کے حالیہ افسانے کا حوالہ محض اس لئے دیا گیا ہے کہ قارئین معاشرے کی موجودہ سچویشن کو بخوبی سمجھ لیں اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ میں نئے افسانہ نگاروں کو منٹو پر ترجیح دے رہا ہوں یا انھیں منٹو سے برتر ثابت کرنا چاہتا ہوں۔ لیکن نئے افسانے کو پرانے افسانہ کے مقابلے میں حقیر یا کمتر درجے کا کہنا بھی سراسر غلط ہے۔ نئے افسانے پر اظہارِ خیال کرنے سے قبل ہمیں موجودہ سچویشن کو سمجھنا چاہیئے۔ مذہبی عقائد اور اخلاقی رویئے جو ہمیں وراثت میں ملے ہیں، موجودہ معاشرے میں وہ کس حد تک Relevant اور کارآمد ہیں اور کس حد تک بیکار اور بوسیدہ ہو چکے ہیں اسکا تجزیہ نئے حقائق سے ان کی مناسبت

اور بے تعلقی کو واضح کر سکتا ہے۔ اور تب ہم اس نتیجے پر آسانی سے پہنچ سکتے ہیں کہ پرانے افسانہ نگاروں میں کس کا تخلیقی رویہ موجودہ پچویشن سے کس حد تک ہم آہنگ ہے۔ لہٰذا منٹو کے سلسلے میں ہمیں اپنے پرانے نتائج پر نظرِ ثانی کرنا ہوگی اور یہ تبھی ممکن ہو سکے گا جب ہم منٹو کے تمام اہم افسانوں کا ایک مرتبہ پھر سنجیدہ مطالعہ کریں اور یہ پتہ لگانے کی کوشش کریں کہ موجودہ پچویشن میں وہ کس حد تک پورا اترتا ہے اور اُردو افسانے کے بدلے ہوئے منظر نامے میں اس کی کیا Relevance ہے اور ہم اس کے سلسلے میں نرم گوشہ رکھتے ہوئے بھی اسے پہلے کی طرح زندہ رکھنے کی کتنی گنجائش نکال سکتے ہیں۔

نئے افسانے کو نئی صورتِ حال نے پیدا کیا ہے۔ اسے ترقی پسند تحریک سے منسلک افسانہ نگاروں یا اس کے متوازی انحطاط پسندوں کے افسانوں کا ردِ عمل قرار دینا صحیح نہ ہوگا ادبی رویوں میں تبدیلی کا عمل ہمیشہ فطری ہوا کرتا ہے۔ یہ تبدیلی سب سے پہلے شاعری میں رونما ہوئی میرا جی اور اس کے رفیقوں نے مقصدی شاعری اور اجتماعیت کے خلاف ردِ عمل کے طور پر انسان کے باطن کو حقیقی شاعری کا سرچشمہ قرار دیا۔ اپنی ہی ذات کو محور و مرکز بنا کر تخلیقی عمل کا رُخ ایک نئی سمت موڑ دیا گیا۔ اور یوں انسان کی داخلی کائنات کا منظر نامہ سامنے آیا۔ افسانے میں قرۃ العین حیدر نے جہاں اپنے کرداروں کی فطری نشوونما کے لیے شعور کی رَو کا استعمال کیا وہاں انتظار حسین نے داستانی انداز اپنا کر اور افسانے کی روایتی ہیئت میں شکست و ریخت کو روا رکھتے ہوئے

اپنے کرداروں کو قدرے کھلی فضا میں پیش کرنے کی شروعات کی۔ ساتویں دہائی میں اُبھر کر سامنے آنے والے افسانہ نگاروں میں انور سجاد، بلراج مین را، سریندر پرکاش اور احمد ہمیش نے افسانے کے سٹرکچر کو مکمل طور پر بدل کر رکھ دیا۔ اب افسانہ نگار کی حیثیت ایک ناظر یا تماشائی کی نہیں تھی بلکہ وہ تماشے کا خود بھی ایک کردار بن گیا۔ ہجوم سے اس کی قربت ان تجربات کو منظرِ عام پر لے آئی، جو اس سے پہلے پوشیدہ تھے۔ اس کی فکر آزاد تھی، اس کے اعمال فطری تھے، نہ اس پر روایت کا جبر تھا، اور نہ ہی سماجی اخلاقی اور مذہبی حد بندیوں کو اس نے قبول کیا۔ اب سفر کی سمت مقرر نہیں تھی۔ وہ جب بھی چاہتا تھا اپنی سمت بدل لیتا تھا۔ لہٰذا معاشرے کا نیا سے نیا منظر اُردو افسانے کے کینوس پر اُبھرا۔

آٹھویں دہائی کے بیشتر افسانہ نگاروں نے بھی رویّہ اختیار کیا اور اسی رویّے کے پیشِ نظر جو تجربات ہمارے سامنے آئے ہیں وہ افسانے کے نئے امکانات کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ ان کو یکسر رد کرنے کا مطلب یہ ہوگا کہ ہم ادب کی کچھ مخصوص حدیں مقرر کرنا چاہتے ہیں جبکہ ادب ایک ایسے مُنھ زور دریا کی مانند ہے جو ہمیشہ اگلی منزلوں کی طرف بڑھتا رہتا ہے۔

نئے افسانے پر اکثر اعتراضات کیے جاتے ہیں۔ یہ اعتراضات اُن لوگوں کی جانب سے نہیں ہو رہے ہیں جو تفریحی ادب چاٹنے والے ہیں اور جو بس یا ریل کے سفر میں بس اسٹینڈ یا ریلوے بک اسٹال سے سستے داموں پر بکنے والے ناول اور رسالے خرید کر چباجاتے ہیں کیونکہ ایسے لوگ تو سنجیدہ ادب سے دس فٹ دور بھاگتے ہیں۔ پھر اگر ایسے لوگ نیا افسانہ پڑھ کر کسی قسم کا کوئی اعتراض کریں بھی تو ہمیں ان سے کوئی مطلب نہیں کہ ہم پہلے ہی سے یہ مان کر چلتے ہیں کہ

سنجیدہ ادب عام آدمیوں کے لئے نہیں ہوتا بلکہ اس کے قارئین مخصوص ہوتے ہیں۔
لیکن جب یہی مخصوص قارئین، جو صرف اور صرف سنجیدہ ادب سے دلچسپی رکھتے ہیں،
اگر نئے افسانے کے سنجیدہ مطالعے کے بعد اعتراضات کی فہرست پیش کر دیں تو ضروری
ہو جاتا ہے کہ ان کو تسلی بخش جواب دیا جائے۔

نئے افسانے پر بڑا اعتراض تو یہ ہے کہ یہ خواندگی پذیر یعنی Readable
نہیں ہے ان میں وہ لوگ بھی شامل ہیں جو نہ صرف ادب کے سنجیدہ قاری ہیں بلکہ
خود بھی افسانہ نگاری میں اپنا ایک مخصوص مقام رکھتے ہیں اور ادب میں علامتی
طرز اظہار پر بھی رفتہ رفتہ ایمان لے آئے ہیں۔ مثال کے طور پر رام لعل کا کہنا
ہے کہ وہ ایسے سیکڑوں افسانے اس لیئے نہیں پڑھ سکے کہ انھیں ان کے غیر
دلچسپ ہونے کا ثبوت پہلے ہی جملے سے فراہم ہو گیا تھا۔ رام لعل کی افسانہ نگاری
کے سلسلے میں ممکن ہے آپ کی رائے کچھ زیادہ اچھی نہ ہو، لیکن ان کے سنجیدہ
ادب کے اچھے قاری ہونے میں کسی شک وشبہ کی گنجائش نہیں ہے لیکن
یہاں ایک سوال اور بھی اٹھایا جا سکتا ہے کہ رام لعل کی افسانہ نگاری کی ابتدا
روایتی افسانے سے ہوئی جس میں ایک باضابطہ پلاٹ، کردار نگاری اور منطقی
انجام ضروری اجزا سمجھے جاتے ہیں۔ ایک ایسا ذہن جو افسانے میں کہانی پن کو
افسانے کی بنیادی پہچان کے طور پر قبول کر چکا ہو، وہ افسانے کی یکسر تبدیل
شدہ صورت سے کس طرح ہم آہنگی محسوس کر سکتا ہے۔

بلراج کومل، جنھوں نے افسانے کے مروجہ سٹرکچر کے مطابق کئی کامیاب
افسانے لکھے ہیں، نئے افسانے کے سلسلے میں کم و بیش ایسے ہی خیالات کا اظہار
کر چکے ہیں، ان کا کہنا ہے کہ:

حقیقی فنکارانہ قوت حاصل کرنے کے لیے نئے افسانہ نگار کو بہر صورت کنبے، محلے، گاؤں، قصبے، شہر اور ملک کی غلیظ اور ناخوشگوار زندگی سے تعلق پیدا کرنا ہے۔ اور فلاسفر کا پوز چھوڑ کر اس بصیرت کو استعمال کرنا ہے جو جملہ انسانی اُمور پر آزادانہ طور پر محیط ہونے کا حوصلہ رکھتی ہو۔ مصنوعی وابستگیوں اور منجمد تصورات کی زنجیروں کو توڑ سکے اور اسے غیر دلچسپ بنانے کی بجائے زیادہ سے زیادہ پُر کشش، بھرپور اور جاذب نظر بنا سکے۔

نئے افسانے کی موضوعی محدودیت کا ذکر کرنے کے باوجود کومل کا خیال ہے کہ نیا افسانہ زبان و بیان، تکنیک اور سٹرکچر کے ان گنت نئے امکانات لیے ہوئے ہے اور پیش رُو افسانے سے کہیں زیادہ خیال انگیز ہے۔ نئے افسانے کے ضمن میں کومل نے یقیناً ایک محتاط رویہ اختیار کیا ہے تاہم افسانے کے سلسلے میں دلچسپی کو بھی وہ اوّلین حیثیت دیتے ہیں۔ لیکن ان کا یہ کہنا کہ نئے افسانہ نگار کو اپنے گرد و پیش کی غلیظ اور ناخوشگوار زندگی سے تعلق پیدا کرنا ہے، سراسر غلط ہے کہ نیا افسانہ سو فی صدی نئی صورت حال کا ... آئینہ دار ہے اور اس میں موجودہ معاشرے کو سانس لیتا ہوا محسوس کیا جا سکتا ہے۔ نئے افسانے کے اہم ناقد محمود ہاشمی بھی بہت پہلے اپنے ایک مضمون میں اس اَمر کا اظہار کر چکے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ:

بہت زمانے تک اُردو افسانے کے قاری نے HIS MASTER'S VOICE کو سُنا تھا۔ اور اب نیا افسانہ ہم سے مخاطب ہے۔ تاریکیوں میں سوالوں

کے کوندوں کی طرح تاریکی سے بلند ہوتا ہوا، ہمارے عہد کے آدمی کا
ضمیر اور ذہن، اس تخلیق کو تفہیم یا ابلاغ کی منزل تک پہنچانے سے
پہلے، تخلیقی ذہن اور اس کرب سے وابستہ ہونا پڑے گا جس میں
ایسی تخلیقات کی رُوح موجود ہوتی ہے۔

رام لعل اور بلراج کومل کی طرح انتظار حسین کو بھی نئے افسانے سے
کچھ اس قسم کی شکایت ہے لیکن بدلے ہوئے افسانوی منظر نامہ میں دو تین نئے
افسانے نگاروں کے تجربات کی سچائی اور کھرے پن پر تو اب وہ یقین کرنے
لگے ہیں لیکن نئے افسانے میں جو جعل ساز پیدا ہو گئے ہیں، وہ ان کے لئے
بدستور دردِ سر بنے ہوئے ہیں، ان کا خیال ہے کہ "ہر مقبول اسلوب کے سلسلہ
میں یہ مسئلہ پیدا ہو جاتا ہے کہ سچے اور کھرے اظہار کے ساتھ بہت سے جعلساز
پیدا ہو جاتے ہیں۔ جعلسازوں کی کثرت کے بیچ کھرے اظہار کی شناخت
اور امتیاز مشکل ہو جاتا ہے" لیکن جعل ساز کس دور میں نہیں تھے۔ ہر دور
اپنے ساتھ سچا اور کھرا اظہار کرنے والے گنے چنے ادیبوں کے ساتھ جعلسازوں
اور نقالوں کی ایک پوری پلٹن لے کر آتا ہے، اب ان دونوں کے بیچ کھرے
اظہار کی شناخت اور امتیاز کرنا عام قاری کے لئے بظاہر دشوار سہی لیکن۔
انتظار حسین جیسے ادیب بھی، جو تین نسلوں اور تین ادوار میں پیدا ہونے
والے کھرے اور کھوٹے ادبا کے ساتھ اٹھتے بیٹھتے رہے ہیں۔ اگر دونوں میں
امتیاز نہ کر سکنے کی بات کہیں تو یقیناً حیرت ہوتی ہے۔
ہر دور میں سوچنے، سمجھنے کے پیمانے بدلتے رہتے ہیں، ادب کے نئے معیارات

وضع ہوتے ہیں، پرانے عقائد کی جگہ نئے عقیدے اختیار کر لیئے جاتے ہیں
دادی اماں کی قصہ گوئی سے داستان تک اور داستان سے افسانے تک
اور افسانے میں بھی سدرشن، پریم چند اور اعظم کریوی سے کرشن، بیدی
اور منٹو تک، اور منٹو سے انتظار حسین اور قرۃ العین حیدر تک اور قرۃ العین
حیدر سے سریندر پرکاش، احمد ہمیش، غیاث احمد گدی، انور سجاد اور
بلراج مین را تک اور مین را سے آٹھویں دہائی کے افسانہ نگاروں تک
جن میں سے چند نمائندہ دیکھنے والوں کے افسانے زیر نظر انتخاب میں شامل ہیں عہد بہ عہد
بدلتے ہوئے رد یئے اس حقیقت کے مظہر ہیں کہ اردو افسانے نے ہر عہد میں ہر سچویشن کو
اپنی گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے۔ اردو افسانے کی مجموعی عمر کچھ زیادہ نہیں ہے
لیکن اس تھوڑے سے عرصہ میں اس میں کئی تبدیلیاں آئی ہیں۔ ہر دہائی کے
ساتھ بہت سے نئے لکھنے والے منظر عام پر آئے ہیں۔ ابتدا میں ان کی شناخت
قدرے مشکل رہی ہے۔ پھر دھیرے دھیرے وہ ہمارے مزاج کا حصہ بن گئے ہیں
نئے افسانے میں ابھی کسی حد تک غیاث احمد گدی، سریندر پرکاش، شرون کمار
ورما اور اقبال متین اور چند دیگر افسانہ نگاروں کو قبول کیا گیا ہے اور وہ
بھی اس لئے کہ انھوں نے اپنے بیشتر افسانوں میں افسانے کے مروجہ ڈھانچے
میں کوئی بنیادی تبدیلی لائے بغیر موجودہ سچویشن کو پیش کیا ہے جبکہ احمد ہمیش
انور سجاد اور بلراج مین را جنھوں نے نہ صرف افسانوی روایت سے مکمل طور پر انحراف کرتے
ہوئے نئے تجربات کی پیشکشی کیلئے نیا پیرایۂ اظہار وضع کیا ہے بلکہ لسانی سطح پر بھی شکست
و ریخت کے عمل کو روا رکھا ہے کہ افسانوی ادب پارے ابھی قاری کے مزاج کا حصہ نہیں بن سکے

نیا افسانہ ابھی اپنی ابتدائی منزلوں میں ہے۔ پندرہ/بیس برس کے عرصہ میں ادب کی کوئی بھی پختہ صنف یکسر تبدیل شدہ صورت میں قبولیت کی سند حاصل نہیں کر سکتی۔ اس کے لئے یقیناً ایک لمبی عمر درکار ہے۔ جس طرح شاعری میں صنفِ غزل ردیف، قافیہ اور بحر و وزن اور کسی قدر روایتی مرکب الفاظ و مروجہ مضامین کی حدبندیوں میں ہی اپنی چمک دمک دکھا سکتی ہے، اسی طرح نثر میں افسانے کی صنف بھی جو روایتی فریم میں اپنی شناخت پیدا کر چکی ہے، اپنے اندر کسی بڑی تبدیلی کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ غزل کے بنیادی ڈھانچے میں توڑ پھوڑ کا عمل ضرور ہوا مثلاً ایک طرف تو اضافتوں سے رہائی حاصل کرنے کی کوشش کی گئی تو دوسری طرف ایک ہی غزل میں ارکان کی کمی بیشی کو روا رکھا گیا لیکن دونوں صورتوں کو قبولِ عام کی سند تو دور کی بات ہے، ادب کے مخصوص قارئین بھی اپنے مزاج سے ہم آہنگ نہ کر سکے۔ اور بالآخر ظفر اقبال اور مظہر امام کو غزل کے مروجہ حصار کی پابندی قبول کرنی پڑی۔

ادب میں نئے تجربات ہمیشہ سے ہو رہے ہیں ان میں سے بعض رد کر دیئے گئے اور بعض ہماری روایت کا حصہ بن گئے۔ اس طرح آج افسانے میں جو نئے تجربات سامنے آ رہے ہیں ان پر ابھی کوئی حکم لگانا غلط ہوگا کیونکہ ہر نیا تجربہ اپنے اندر بہر حال نئے امکانات رکھتا ہے اور ادب کے ایک سنجیدہ قاری کو ان امکانات پر ہمیشہ نظر رکھنا چاہیئے۔ ان کے سلسلے میں ردّ و قبول کا کوئی فی الفور فیصلہ ہمیں غلط نتائج تک بھی پہنچا سکتا ہے اور کھرے اور کھوٹے اظہار شناخت کو بھی دشوار بنا سکتا ہے۔

مثال کے طور پر میں یہاں سریندر پرکاش کے دو افسانوں کا ذکر کرنا چاہوں

گا۔ تلقار حس اور رونے کی آواز۔ تلقار حس بظاہر بے ربط جملوں پر مشتمل ہے جس میں پیراگراف نہیں ہیں۔ پنکچوایشن کے استعمال سے بھی گریز کیا گیا ہے افسانے کے پہلے لفظ سے آخری لفظ تک جملے ایک دوسرے سے جڑے ہوئے ہیں۔ کہیں کہیں سیدھا سادا بیانیہ اظہار ہے اور کہیں کہیں مکالمہ بھی موجود ہے۔ تاہم افسانے کا ہر جملہ الگ تھلگ سا معلوم ہوتا ہے۔ اور اپنے اگلے جملے سے اس کا کوئی ربط قائم نہیں کیا جا سکتا لیکن بے ربطگی کے اس اندھیرے میں بھی خیالات کی مختلف شعاعیں جملہ در جملہ چمک اٹھتی ہیں۔ جنھیں تھوڑی سی فکر کاوش سے یکجا کیا جا سکتا ہے مثلاً افسانے کے چند ابتدائی اور اختتامی جملے دیکھیے:

ستمبر کے مہینے میں آنسو گیس کا استعمال ٹھیک نہیں۔ ان دنوں کسان شہر سے راشن کارڈ کا بیج لینے آیا ہوتا ہے وہ بڑے مہمان نواز قسم کے لوگ تھے انھوں نے انڈوں کی جگہ اپنے بچوں کے سر ابال کر اور روٹیوں کی جگہ عورتوں کے پستان کاٹ کر پیش کر دیے مگر آخری وقت جب میں نزع کے عالم میں تھا وہ میرا راشن کارڈ چرانے کی سوچ رہے تھے انھوں نے اپنے اپنے خوانچے اونچی اونچی دیواروں پر لگا رکھے تھے اور نیچے وادی میں جھونپڑیاں جل رہی تھیں جھونپڑیاں جلنے تک گاڑی پلیٹ فارم پر آجاتی اور سب لوگ آگے بڑھ کر اپنی اپنی لاش پہچان لیتے پھر وہ گرم کباب کی ہانک لگاتے کوئی نہ پوچھتا کس عزیز کے گوشت کے کباب ہیں....

---

دوست کی بہن سے شادی کیوں نہیں کر لیتے یہ تو تمہارا خاندانی پیشہ
ہے اب اپنی بہن سے اس بھنگی کی شادی کروا دو جس کے ساتھ یہ
وعدہ کر رکھا ہے یہ تو خیر سب کو بتا دو کہ وہ ایٹم بم کی ایجاد کے وقت
کیا کہہ رہا تھا مگر اس بات کا خیال رکھنا کہ یہ کسی کو پتہ نہ چلے کہ تم
کیا کہتے ہو کیونکہ تم نے اس کی بات مان لی ہے کہ اب جسمانی طور پر
تمہارا کوئی وجود نہیں ہے۔

یہ افسانہ صحیح معنوں میں ایک لسانی تجربہ ہے جس میں لفظی حد تک بے
ترتیب اور معنوی اعتبار سے ایک دوسرے سے بے تعلق جملوں کی مدد سے
کوئی بامعنی نقش خلق کرنے کی کوشش کی گئی ہے ۔ جسے شعور کی حرکی لکیروں
کا ایک چارٹ بھی کہا جا سکتا ہے جسے پڑھنے اور کسی فیصلہ کن نتیجے پر پہنچنے کے
لئے بڑے صبر کی ضرورت ہے۔ ظاہر ہے اس چارٹ میں ایک دوسری سے الجھتی،
کہیں کاٹتی اور کہیں بچ کر نکلتی لکیروں کے مطالعہ کے لئے قاری کے پاس کوئی
امدادی کتاب نہیں ہے۔ اس کے مطالعہ کے لئے اسے اپنے ہی تجربات کو پیمانہ
بنانا ہوگا اور اسی کی مدد سے افسانہ نگار کے اس تجربۂ خاص کی تلاش کرنا
ہوگی جو متعلقہ افسانے کی تخلیق کا سبب بنا۔

اس افسانے کے ساتھ میراجی کی نظم جاتری کا ذکر بے محل نہ ہوگا ۔
تقریباً ڈیمائی سائز کے ڈھائی صفحات پر پھیلی یہ نظم الگ الگ مصرعوں
میں منقسم ہوتے ہوئے بھی نثر کی طرح لکھی گئی ہیں، جس میں جگہ جگہ وقفوں
کے لحاظ سے مصرعوں کی تقسیم نہیں کی گئی ۔ ایک مصرع دوسرے مصرعے سے اس

طرح جوڑ دیا گیا ہے یا ایک دوسرے میں مدغم کر دیا گیا ہے کہ تمام مصرعے مل کر ایک طویل مصرعے کی صورت اختیار کر گئے ہیں۔ اُردو شاعری میں لسانی اعتبار سے یہ اپنی طرز کا پہلا تجربہ ہے۔ سریندر پرکاش کے افسانے تلقار مس اور میراجی کی نظم جاتری میں فرق صرف اتنا ہے کہ جہاں سریندر پرکاش نے تلقار مس میں معنوی اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف جملوں کو یکجا کر کے موجودہ صورتِ حال کو متشکل کرنے کی کوشش کی ہے وہاں میراجی کی نظم میں حیاتِ انسانی کا مکمل سفر نامہ درج ہے۔ جس میں شروع سے آخر تک معنوی اعتبار سے تسلسل موجود ہے۔ اگرچہ کہیں کہیں بعض مصرعے ایک دوسرے میں اس طرح اُلجھ گئے ہیں کہ تفصیلات مکمل صورت میں سامنے نہیں آتیں تاہم نظم میں خیال کی وحدت موجود ہے۔ مثال کے طور پر اس نظم کے ابتدائی اور آخری مصرعے میں درج ذیل ہیں:

ایک آیا گیا دوسرا آئے گا دیر سے دیکھتا ہوں، یونہی رات اس کی گزر جائے گی میں کھڑا ہوں یہاں کس لیئے مجھ کو کیا کام ہے؟ یاد آتا نہیں، یاد بھی ٹمٹماتا ہوا ایک دیا بن گئی، جس میں رُکتی ہوئی اور جھجکتی ہوئی ہر کرن بے صدا قہقہہ ہے مگر میرے کانوں نے کیسے اسے سن لیا۔ ایک آندھی چلی، چل کے مٹ بھی گئی، آج تک میرے کانوں میں موجود ہے۔ سائیں سائیں مچلتی ہوئی اور اُبلتی ہوئی پھیلتی پھیلتی، دیر سے میں کھڑا ہوں یہاں ایک آیا گیا دوسرا آئے گا رات اس کی گزر جائے گی . . .

میں ایک دوست کا راستہ دیکھتا ہوں مگر وہ چلا بھی گیا ہے، مجھے پھر بھی
تسکین آتی نہیں ہے کہ میں ایک صحرا کا باشندہ معلوم ہونے لگا ہوں خود اپنی
نظر میں، مجھے اب کوئی بند دروازہ کھلتا نظر آئے، یہ بات ممکن نہیں ہے،
میں اک اور آندھی کا مشتاق ہوں جو مجھے اپنے پردے میں یکسر چھپالے، مجھے
اب یہ محسوس ہونے لگا ہے سہانا سماں جتنا بس میں تھا میرے وہ سب
ایک بہتا سا جھونکا بنا ہے جسے ہاتھ میرے نہیں روک سکتے کہ میری ہتھیلی
میں امرت کی بوندیں تو باقی نہیں ہیں، فقط ایک پھیلا ہوا خشک، بے برگ
بے رنگ صحرا ہے، جس میں یہ ممکن نہیں میں کہوں ایک آیا گیا، دوسرا آئے گا،
رات میری گزر جائے گی۔

جاتری میں فاعلن کی تکرار سے ایک شعری آہنگ پیدا کیا گیا ہے۔ پھر اس میں
جذبے کی شدت کو بھی محسوس کیا جا سکتا ہے، جو نثری پیرائے میں لکھی اس نظم کو نثر
سے دور کر دیتا ہے جبکہ تلقارمس میں نہ تو جذبے کی توانائی اور داخلی احساس
کی شعلگی ہے اور نہ ہی پیکر تراشی۔ پھر ریزہ ریزہ خیالات کو ایک لڑی میں پرونا
بھی کارِ دشوار سے کم نہیں لیکن اس کے باوجود نظم اور افسانے میں پوشیدہ امکانات
کو نظر انداز کرنا ادبی بد دیانتی ہوگی۔ جاتری اور تلقارمس میں اسلوبی مشابہت
کا ذکر یہاں اس لئے کیا گیا ہے کہ اُردو کی نئی شاعری سے استفادے کا ذکر کئی لوگوں
نے کیا ہے۔

تلقارمس میں افسانہ نگار نے جہاں لسانی شکست و ریخت اور لاشعور کی مختلف
شعاؤں کے وسیلے سے کوئی بامعنی افسانوی نقش خلق کرنے کی کوشش کی ہے وہاں ...

رونے کی آواز کے نقوش بڑے واضح ہیں، جو قاری کی الجھن کا سبب نہیں بنتے۔
اگرچہ اس افسانے میں جس نئے تجربے کا اظہار کیا گیا ہے وہ بھی اپنے آپ میں پیچیدگی کا حامل ہے جس کا روایتی افسانے میں کوئی سراغ پانا ممکن نہیں۔ تاہم یہ افسانہ غیر منطقی انجام کے باوجود قارئین کے لیے ترسیل کی ناکامی کی مثال نہیں بنتا۔ بلکہ تہہ در تہہ کیفیات کی حامل کسی نظم کی طرح دیرپا تاثر چھوڑ جاتا ہے۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ افسانہ نگار نے اپنے تجربے کو افسانے کی شکل دینے میں نہ تو افسانے کے بنیادی سٹرکچر کو توڑا ہے اور نہ ہی لسانی سطح پر وہ کوئی تبدیلی لایا ہے۔

اس افسانے میں ایک ایسے شخص کا المیہ پیش کیا گیا ہے، جسے اپنے عکسِ دگر کی تلاش ہے۔ وہ اپنی شکل سے مشابہ شخص کو دیکھنا اور اس سے ملنا چاہتا ہے بلکہ یوں کہیے کہ یہ بے چہرہ شخص اپنے ہی گم شدہ چہرے کی تلاش میں ہے۔ آوارہ گردی اور کوئی نہیں، وہ خود ہی ہے جو مادی آسائشوں کے پیچھے بھاگتے ہوئے معاشرے میں اپنے دکھ کا مداوا ڈھونڈ رہا ہے۔ افسانہ میں لکشمی اور سرسوتی کے ضمنی کردار بھی گہری معنویت کے حامل ہیں جو معاشرے کی موجودہ بچویشن کو ابھارنے میں معاون ثابت ہوئے ہیں جہاں فنکار (سرسوتی) کی نہیں بلکہ دولت (لکشمی) کی قدر کی جاتی ہے۔

وہ چاہتا ہے کہ معاشرے کے ان بے کردار لوگوں کو عریاں کر دے لیکن موجودہ بچویشن میں ان کی مجبوری اور بے بسی کے پیشِ نظر وہ شاید یہ بھی نہیں کر سکتا۔ اس کے مندرجہ ذیل الفاظ نہ صرف ہجوم کی مجبوریوں کی نشاندہی کرتے ہیں بلکہ ان سے اس کی اپنی بے بسی کا کرب بھی واضح ہوتا ہے

میرا جی چاہتا ہے۔ میں اپنے کمرے کی چاروں دیواروں میں سے ایک ایک اینٹ اکھاڑ کر ارد گرد کے کمروں میں جھانک کر انھیں سوتے ہوئے یا روتے ہوئے دیکھوں کیونکہ دونوں حالتوں میں آدمی بے بسی کی حالت میں ہوتا ہے مگر میں بھی کتنا کمینہ ہوں لوگوں کو بے بسی کی حالت میں دیکھنے کے شوق میں سارے کمروں کی دیواریں اکھاڑ دینا چاہتا ہوں۔

اسے ایسا محسوس ہوتا ہے گویا اس کے پڑوس میں کسی کی موت واقع ہو گئی ہے اور کوئی رو رہا ہے اس کا پڑوسی اس کے باہر بھی ہے اور اس کے اندر بھی۔ وہ کچھ نہیں سمجھ پاتا۔ اسے خیال آتا ہے ایک اچھے پڑوسی کے ناطے اس کا فرض ہے کہ دوسروں کے دُکھ سُکھ میں شریک ہو۔ اس نے اٹھ کر اپنے کمرے کا دروازہ کھولا تو دیکھا:

سیڑھیوں میں بیٹھ کر رونے والی سرسوتی، بلک بلک کر رونے والا بچہ، مری ہوئی عورت اور اس کا مجبور خاوند، چاروں باہر کھڑے تھے۔ چاروں نے یک زبان ہو کر (اس سے پوچھا): کیا بات ہے آپ اتنی دیر سے رو رہے ہیں؟ ایک اچھے پڑوسی کے ناطے ہم نے اپنا فرض سمجھا کہ...

رونے کی آواز کی تہہ در تہہ مگر واضح معنویت تلازمِ حس میں بظاہر مفقود

ہے مگر تلقار سس کے لسانی تجربے میں پوشیدہ امکانات سے انکار کرنے کا مطلب ہو گا کہ ہم ادب کو کوئی جامد شئے تصور کرتے ہیں جبکہ ادب ایک ایسی حرکی قوت کا نام ہے جو کائنات کی طرح ہمیشہ ٹوٹتی اور بنتی رہتی ہے اور اس میں تخریب و تخلیق کا دو طرفہ عمل ایک ساتھ جاری و ساری رہتا ہے۔

نئے لکھنے والوں کو اپنے پیش رَو ادیبوں سے ہمیشہ یہ شکایت رہی ہے کہ وہ اپنے فوراً بعد آنے والی نسل کو، جو کسی قدر باغیانہ رویّہ رکھتے ہوئے، مروّجہ ادبی اسالیب سے انحراف کرتی ہے، یکسر ردّ کرتے ہیں یا پھر ان کی تحریروں کو قابلِ اعتنا نہیں سمجھتے۔ شاید یہ ہر نئی نسل کا مقدر ہے کہ ان کے نئے ادبی روّیوں سے ہم آہنگی محسوس کرنے والے کم ہوتے ہیں اور ان سے بے اعتنائی برتنے والے زیادہ۔ ہر نیا تجربہ ایک نیا اسلوب، ایک نیا طرزِ اظہار لے کر آتا ہے، اور روایتی ادب میں اس سے ملتا جلتا کوئی نمونہ تلاش کرنے میں ناکامی بھی ہو سکتی ہے لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ ہم اس طرزِ اظہار کو، جو ہمارے مزاج سے ہم آہنگ نہیں یکسر رد کر دیں۔ ہمیں اپنے ذہن سے تمام تعصبات کو جھٹک کر سنجیدگی سے ان کا مطالعہ کرنا ہو گا اور یہ سوچ کر کرنا ہو گا کہ بعض نئے ادبی رویّے، جو اب اجنبی معلوم ہوتے ہیں، کل ہماری ادبی روایت کا حصّہ بن سکتے ہیں۔ شاعری میں میراجی کی مثال ہمارے سامنے ہے جسے اپنے دَور کے نقّادوں اور یہاں تک کہ اپنے ساتھیوں نے مہمل گو قرار دیا اور ایک معمولی درجے کا شاعر ماننے سے بھی گریز کیا، وہی میراجی آج ایک عہد ساز شاعر سمجھے جاتے ہیں جس نے اقبال جیسے نظم گو کے مقابلے میں ایک نیا اسلوب وضع کیا اور غزلیہ روایت

سے چھٹکارا دلاکر اُردو شاعری کے دھارے کا رُخ ہی موڑ دیا۔ اسی طرح اُردو افسانے میں قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین اور ان کے بعد یعنی ساتویں دہائی میں انور سجاد، احمد ہمیش اور بلراج مین را نے افسانے کی روایت سے انحراف کرتے ہوئے ایک نیا افسانوی سٹرکچر فراہم کیا جس کی اہمیت سے انکار کرنا اس لئے غلط ہے۔ آٹھویں دہائی میں جو تخلیقی افسانہ نگار اُبھر کر سامنے آئے ہیں ان کا سرچشمہ یہی افسانوی رویہ ہے۔

مختصر یہ کہ ساتویں اور آٹھویں دہائی کا اُردو افسانہ اپنے پیش رو ترقی پسند افسانے سے بڑی حد تک مختلف ہے۔ وہ انسان کی خارجی زندگی کا سیدھا سادا بیان نہ ہو کر انسان کے ظاہر و باطن کا امتزاج پیش کرتا ہے۔ اس میں آپ سماجی مسائل کا حل تلاش کرنا چاہیں تو یقیناً آپ کو مایوسی ہوگی کیونکہ وہ سماجی صورتِ حال کو سامنے لاتا ہے۔ معاشرے میں پھیلی ہوئی برائیوں کو دُور کرنے کے لئے تجاویز پیش کرنا کسی فنکار کے دائرۂ عمل و اختیار سے باہر ہے۔ لہٰذا نیا افسانہ نگار کسی بندھے ٹکے نظریئے یا مقصد کے حصول کے تحت افسانہ نہیں لکھتا۔ معمول سے الگ کوئی انوکھی یا سنسنی خیز بات کہہ کر یا کسی غیر متوقع انجام تک لاکر قاری کو چونکانا بھی اس کا مقصدِ فن نہیں۔ خود کشی، آتش زنی، بے رحمانہ قتل، ڈکیتی، فرقہ وارانہ فسادات اور زناکاری کے قصّے تو آئے دن اخبارات میں شائع ہوتے رہتے ہیں جنھیں روزانہ کے معمولات سے پہلے بیڈ ٹی لیتے ہوئے آدمی مزے لے لے کر پڑھتا ہے اور خود کو محفوظ پاکر بغیر کوئی تاثر لئے گھر سے نکل جاتا ہے اور دوسرے روز خود کو پھر ایسی خبریں پڑھنے کے لئے تیار کرلیتا ہے۔ ایک ایسے معاشرے میں جہاں سنسنی خبریں روزانہ کا معمول بن چکی ہو

آپ یہ توقع کیسے کر سکتے ہیں کہ آپ کی کسی انوکھی بات پر کوئی چونک اٹھے گا اور اس کے ذہن پر دیر تک اس کا تاثر قائم رہے گا لہٰذا نئے افسانہ نگاروں میں سے کسی نے بھی سنسنی خیزی کو فنی حربے کے طور پر استعمال نہیں کیا۔

اوپر میں نے جاتری اور تلقار مس میں اسلوبی مشابہت کا ذکر کرتے ہوئے نئے افسانے کے سلسلے میں اردو کی نئی شاعری سے استفادے کی بات کہی ہے۔ ان دنوں اکثر یہ کہا جاتا ہے کہ افسانہ شاعری سے قریب ہوتا جا رہا ہے اور یہ بھی کہ شاعری میں کہانی پن کا استعمال ہونے لگا ہے لہٰذا ہیئتی سطح پر نثر اور نظم کی حد بندیاں ٹوٹتی جا رہی ہیں۔ مثال کے طور پر بلراج مینرا کے افسانے کمپوزیشن ایک کا یہ ابتدائی ٹکڑا ملاحظہ فرمائیے۔

سورج کے ساتھ تمہارا کیا سمبندھ ہے؟
میں جاہل، بے بس، بیمار کچھ نہ کہہ پایا۔
ان دنوں میرے ذہن کی قید گاہ میں یہی سوال تھا — سورج کے ساتھ تمہارا کیا سمبندھ ہے؟
میرے ذہن کی قید گاہ کی چابیاں میرے پاس نہ تھیں کہ دروازہ کھول دیتا، سوال کو
بھی نجات ملی اور مجھے بھی
چابیاں کس کے پاس ہیں؟
میں جاہل، بے بس، بیمار کس سے پوچھتا۔

---

بظاہر یہ کسی نثری نظم کا ٹکڑا معلوم ہوتا ہے۔ چند الفاظ پر مشتمل سطریں جنھیں نثر کی طرح ملا کر نہیں بلکہ الگ الگ لکھا گیا ہے۔ یہاں ایک سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر ان تمام سطروں کو ملا کر ایک پیراگراف بنا دیا جاتا تو کیا اس کا موجودہ تاثر (اگر کچھ پیدا ہوتا ہے) قائم رہ پاتا؟ کہا جا سکتا ہے کہ مین را نے ابتدائی سطروں سے ہی قاری کو یہ آگاہ کر دیا ہے کہ وہ اس افسانے میں شعری تاثر پیدا کرنا چاہتا ہے لہٰذا خیال کی پیش کش میں جہاں جہاں وقفے آئے ہیں اس نے سطروں کو مصرعوں کی طرح توڑ کر الگ الگ لکھا ہے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ ان سے کوئی شعری تاثر پیدا ہوتا ہے یا نہیں۔ شعر کے لئے الفاظ کی کفایت اور وضاحت سے گریز پہلی شرط ہے جبکہ اس ٹکڑے میں الفاظ کو اس کفایت سے نہیں برتا گیا جس کفایت سے شعر میں برتا جاتا ہے۔ مثلاً پہلی سطر کے بعد دوسری سطر میں وضاحتی بیان غیر ضروری ہے۔ یہی حال بقیہ سطروں کا ہے جن میں شامل کئی لفظوں سے چھٹکارا حاصل کیا جا سکتا تھا۔

اس سے ظاہر ہے کہ افسانہ نگار کا مقصد شعری تاثر پیدا کرنا نہیں ہے۔ لیکن یہ جاننے کے لئے ہمیں مکمل افسانہ پڑھنا ہوگا۔ کسی افسانے کے الگ الگ ٹکڑوں کو جمع کر کے یہ ثابت کرنا غلط ہوگا کہ یہ شعری ٹکڑے ہیں۔ مین را نے عام طور پر مختصر افسانے لکھے ہیں لیکن یہ افسانہ مختصر ترین ہے یعنی صرف دو صفحات پر مشتمل ہے۔ افسانے کی ہیئت کے پیش نظر اس میں غیر ضروری تفصیلات سے گریز کیا گیا ہے۔ یہ بات افسانے کے روایتی ڈھانچے سے مین را کے انحراف کو ظاہر کرتی ہے۔ افسانے میں کردار موجود ہے جو واحد متکلم ہے۔ یہ شخص معاشرے کے عام لوگوں سے مختلف ہے۔ سماجی، قانونی، سیاسی غرض

کسی کا جبر اس کے لیئے ناقابلِ برداشت ہے۔ یہاں تک کہ فطری جبر کی زنجیروں کو بھی توڑ دینے کے درپئے ہے۔ اسے اس بات کا شدت سے احساس ہے کہ وہ ایک "جاہل، بے بس، اور بیمار" آدمی ہے۔ معاشرے کے دیگر جاہلوں بے بسوں اور بیمار لوگوں کی طرح۔ اس کا مسئلہ یہ ہے کہ وہ مجبوروں اور بیماروں کے اس ہجوم میں شامل ہونا نہیں چاہتا۔ ان سے الگ اپنی اور صرف اپنی شناخت چاہتا ہے اور یہ تبھی ممکن ہے جب وہ اپنے سر سے بے بسی اور مجبوری کا جوا اتار پھینکے۔

اور پھر ایک دن کہ سورج محوِ سفر تھا، میرے کان میں اجنبی ہوا
نے چپکے سے کہا:
"میرے نادان دوست! تم سورج اور سائے کا مرکز ہو۔ سورج اور
سایہ تمھارے گرد گھومتا ہے۔"
اور پھر یوں ہونے لگا کہ ادھر میری آنکھ کھلتی، اُدھر سورج طلوع
ہوتا۔ ادھر میں سفر پر روانہ ہوتا اُدھر سورج سفر پر روانہ ہوتا۔
ہم منزلیں طے کرتے بڑھتے رہتے اور پھر ادھر مجھے نیند آتی اُدھر
سورج غروب ہو جاتا۔

سورج اور میں کا سایہ جبر کے استعارے ہیں جنھوں نے اس کے گرد ایک حصار کھینچ رکھا ہے جس میں محصور ہو کر وہ خود کو جاہل، بے بس اور بیمار سمجھنے لگا ہے۔ ہوا آزادگی کا استعارہ ہے جو اسے جبر کے حصار سے باہر آنے پر اکساتی ہے۔ ہوا کا کوئی راستہ، کوئی منزل متعین نہیں ہے اسے کوئی قید نہیں

کر سکتا۔ وہ ہر طرح کی زنجیروں سے آزاد ہے اور میں کو یہ خبر دہ سنا رہی ہے
کہ اسے بھی اپنی مقررہ حد بندیوں سے باہر نکلنا چاہیئے۔

اس احساس کو نظم کے پیرائے میں بھی لکھا جا سکتا تھا۔ لیکن اس کی صورت افسانے سے مختلف ہوتی۔ لہٰذا یہ افسانہ روایتی افسانے میں پیش کی جانے والی بہت سی (غیر ضروری) تفصیلات کو رد کرتے ہوئے، ایک الگ اسلوب بناتا ہوا افسانے کے نئے امکانات کی نشان دہی کرتا ہے میں ما نے کمپوزیشن ایک کی طرح اپنے بیشتر افسانوں میں شاعری سے صرف اس حد تک استفادہ کیا ہے کہ اس نے اپنے کسی احساس یا تجربے کی پیش کش میں الفاظ کو کفایت شعاری سے استعمال کیا ہے۔ لیکن جہاں تک اس کے تخلیقی اظہار کا تعلق ہے وہ شعر سے نہیں بلکہ نثر سے قریب ہے اور اس کا نثری اسلوب روایتی افسانے سے مکمل طور پر الگ اپنی انفرادی شناخت کا ثبوت فراہم کرتا ہے۔

آٹھویں دہائی میں جو افسانہ نگار منظرِ عام پر آئے ہیں، ان میں سولہ افسانہ نگاروں کے افسانے اس انتخاب میں شامل کئے گئے ہیں۔ (پاکستانی افسانے اس میں شریک نہیں کئے گئے۔ اُس ملک کے سیاسی حالات کے پیشِ نظر ان کا جائزہ الگ سے لیا جانا چاہیئے) میرا یہ دعویٰ ہرگز نہیں ہے کہ یہ آٹھویں دہائی کے بہترین اور نمایندہ افسانے ہیں بلکہ ان کا انتخاب اُردو افسانے کے مختلف رجحانات و رویّوں کی نشان دہی کی غرض سے کیا گیا ہے۔ ان افسانہ نگاروں کو موجودہ افسانوی رویّوں کے اعتبار سے تین حصّوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلے حصّے میں قمر احسن، اکرام باگ، دوسرے حصّے میں شوکت حیات

شفق، حسین الحق، حمید سہروردی اور تیسرے حصے میں سلام بن رزاق، انور خان، ساجد، رشید، انور قمر، مہدی گونکی، عبد الصمد، اختر واصف، رضوان احمد، کنور سین اور مجیر شہریار کے نام نمایاں ہیں۔

قمر احسن اور اکرام باگ کے بیشتر افسانوں کا توجہ طلب پہلوان کی بدلی ہوئی زبان ہے۔ وہ الفاظ کو خالص لغوی معنی میں استعمال نہ کرتے ہوئے، ان کے گرد استعارے کی دھند پھیلا دیتے ہیں۔ اکرام باگ کے ہاں یہ رویہ اکثر سرکشی کی حد تک پہنچ کر جب کچھ لفظوں کی صورتیں مسخ کرنا شروع کر دیتا ہے تو مفاہیم کے دھاگے بڑی طرح الجھ کر ترسیل کی ناکامی کا سبب بن جاتے ہیں۔ پھر ان کے شعری اور افسانوی عمل میں فرق کرنا بھی خاصا دشوار کام ہے۔ ان کے بعض افسانے ان کی نظموں کے خام مواد کا ڈھیر معلوم ہوتے ہیں، جنھیں الگ الگ کر کے دیکھنا اور اس میں معنویت تلاش کرنا ایک صبر آزما مرحلے سے گزرنے کے مترادف ہے۔ مثال کے طور پر ان کے افسانے اقلیما سے پرے ہو کے چند ٹکڑے دیکھئے:

کاغذات پر روشن بدنام لفظ خود اس کے پسینے سے بجھ گئے تھے اور مرقسبہ ربط دستخطیں اس کا منہ چڑا رہے تھے۔ جوئے شیر کی.. عدم یابی میں صبحوں اور شاموں کی تنہائی اب سخت جان تھی۔ افعی اسے ڈس رہا ہے مگر وہ سرگشتہ خمار رسوم قیود بھی ہے یا نہیں۔

---

پیچھے بادیہ کے سنگ میل کو بگولوں نے چاٹ لیا ہے۔ وہاں شرخ نیزے

ریت پر کیپیٹل لفظ دائم کرنے میں سرگرداں ہیں۔ اب ان دیکھے قدموں کی بازگشت عادت سی بن گئی۔

---

دور شاید چوکور کنواں ہے۔ میں تھکا ماندہ، بے فیض وہاں پہنچتا ہوں مگر وہاں بھی چوکور دیوار سے متصل سیاہ عمامے ذلیل و خوار پڑے ہیں۔

---

انھیں شاید علم ہی نہ تھا مسجد کے اس کمرہ میں ایک میلا بستر ہولناک درخت کی زد میں محو استراحت ہے۔ فلاح کے راستے سے بلانے والی آواز نیند میں تحلیل ہے اور پشیمانی کسی مفہوم میں عبادت معلوم نہیں ہوتی۔

---

اکرام باگ کا یہ افسانہ حیاتِ انسانی کی بے مقصدیت اور بے مصرفیت کا ایک بے رنگ نقش بناتا ہے۔ شاید اس میں رنگوں کی مناسب ترتیب و تہذیب کو افسانہ نگار نے ضروری نہیں سمجھا۔ بے سمت و بے منزل رواں دواں مخلوق کے ذہنی آشوب کو پیش کرنے کے لئے شاید کچی دھلی صاف شفاف اور بے عیب نثر کی ضرورت بھی نہیں تھی۔ اگر یہ افسانہ روایتی اور مروجہ زبان میں لکھا جاتا تو ممکن ہے موجودہ معاشرے و مخلوق کی بے سروسامانی کو استغراق سے تاثر کے ساتھ پیش نہ کیا جا سکتا۔

اکرام باگ کی طرح قمر احسن بھی اپنے چند افسانوں میں لسانی سطح پر خا

اڈھنگ نظر آتے ہیں۔ مثال کے طور پر سلیمان سر کے "زانو اور سبا ویران ہیں" انھوں نے نثر میں نہ صرف نظمیہ اسلوب کو داخل کرنے کی کوشش کی ہے بلکہ معاشرے کے بعض اشخاص میں حیوانی خصلتیں و مشابہتیں دیکھ کر انھیں جانوروں کی جون میں پیش کیا ہے۔ شاید ان کے اعمال کے تئیں وہ قاری کے دل میں نفرت کا جذبہ ابھارنا چاہتے ہیں۔ افسانے کا بنیادی کردار الف حسین وادیوں کی زیارت کا تمنائی ہے، جو اس کا آدرش ہے لیکن سماجی اور تہذیبی فساد میں گھرا ہوا اس کا وجود کتوں اور سوروں کی غلاظت سے رہائی حاصل کرنے ہی میں اپنی تمام تر قوتوں کو صرف کرنے پر مجبور رہے۔

وسیع و عریض خوبصورت باغ، مولسری ہار سنگھار، ستار بجاتی پریاں، گلابی سرخ ہرنیں، کنیزیں اور غلام لق و دق کمروں میں سجاوٹ کے ساز و سامان منقش دیوار و در، بھاری پردے۔ شاہ بلوط کی چوڑی مسہری، نرم ریشمیں خوشبو دار بستر اور ملگجا شمعیں اُجالا، سلگتے ہوئے عود و عنبر — آزاد ہوتا تو چٹانوں کے اس پار جاتا اور سب کچھ دیکھتا۔

اگرچہ قمر احسن کے ہاں لفظوں کی توڑ پھوڑ کا عمل نظر نہیں آتا جو اکرام باگ کی نثر کی انفرادی شناخت ہے تاہم کہیں کہیں نظمیہ اسلوب اور استعارے کے استعمال نے ان کی نثر کو قدرے منفرد حیثیت دے دی ہے۔ نئی صورتِ حال کی پیش کش کے لئے نئی زبان کی تلاش ایک مستحسن قدم ہے، اس رویے کی ابتدا قرۃ العین حیدر سے ہوئی پھر احمد ہمیش اور بلراج مین را سے

بالکل نئی پیشرفت تک آکر افسانوی زبان قدرے اجنبی مگر کشادہ فضا میں سانس لیتی ہوئی نظر آتی ہے۔ اس عمل کے نقوش قمر احسن اور اکرام باگ کے علاوہ مجید انور، مظہر الزماں، م۔ ق۔ خاں اور علی امام کے بعض افسانوں میں بھی دیکھے جا سکتے ہیں۔

دوسرے حصے میں شامل افسانہ نگاروں نے قدرے متوازن رویہ اختیار کیا ہے۔ یہ لوگ افسانے کے روایتی سٹرکچر کے تحت، کہانی پن، کو افسانے کی اولین خوبی قرار دیتے ہیں۔ اگرچہ ان کے ہاں پلاٹ میں ویسا نظم و ضبط اور کرداروں کے اعمال میں وہ منطقی رویہ نہیں ملتا جو مثلاً پیش رو ترقی پسند افسانے کی بنیادی صفت ہے۔ تاہم پلاٹ کی مختلف کڑیاں قدرے بے ترتیب اور کہیں کہیں شکستہ حالت میں ضرور ہاتھ لگ جاتی ہیں، جن کو جوڑ کر ایک ثابت و سالم نقش بنانے میں کوئی دقت پیش نہیں آتی۔ ڈھلان پر رُکے ہوئے قدم (شوکت حیات) ڈوبتا ابھرتا ساحل (شفق) آنگن کتھا (حسین الحق) اور کہانی در کہانی (حمید سہروردی) اسی سلسلے کے افسانے ہیں۔

ڈھلان پر رُکے ہوئے قدم میں شوکت حیات نے ایک ایسے مضطرب کردار کو پیش کیا ہے، جو حال کے تغشیدہ ماحول سے نجات پانے کے لئے ماضی کے اندھیرے جنگلوں کی طرف مراجعت کرتا ہے۔ جہاں اونچے سخت پہاڑوں کے اُس پار، اس نے نشن دکھلایا ہے، کہ ہری بھری وادیاں ہیں جو اس کو لئے سکون کے لمحے فراہم کر سکتی ہیں۔ باہر کی ابتری نے اس کے اندر کو توڑ پھوڑ کر رکھ دیا ہے اور اب وہ خود کو اِدھر اُدھر سے سمیٹ کر یکجا کرنے کا خواہش

مند ہے اور اس عمل کے لیئے وہ حال کے مشینی شور و شر سے نکل کر نیچر کی وسعتوں میں اپنے وجود کی یکجائی کے لیئے وارد ہوتا ہے۔ افسانے کا یہ پہلا ہی جملہ

ٹوٹنے اور بکھرنے کا عمل شروع ہوا تو اپنے آپکو اس نے جنگل میں پایا۔

اپنے ان دیکھے ماضی کی طرف اس کی مراجعت کو ظاہر کرتا ہے۔ لیکن ماضی میں پرانے عقائد کے طول طویل پہاڑوں کا ایک سلسلہ ہے، جسے ایک کے بعد ایک اس نے عبور کرنا ہے۔ اپنے ذہنی اضطراب سے نجات پانے کا اب اس کے پاس ایک ہی حل ہے کہ وہ ان پہاڑوں کو تسخیر کرتا ہوا ان سرسبز وادیوں میں خود کو پہنچا دے جہاں بستیوں میں ٹھسا ٹھس ہجوم کے ہنگامے نہ ہوں جہاں زندگی اتنی تیز رفتار نہ ہو کر وہ راستے میں جگہ جگہ اپنے وجود سے کٹ کٹ کر گرتے ٹکڑوں کو اٹھانے کی مہلت بھی فراہم نہ کر سکے۔

دوڑ مسلسل جاری تھی اور جب وہ پہاڑ ختم ہوا تو پھر تیسرا سامنے تھا اور یہ سلسلہ چلتا ہی رہتا کہ اچانک مخالف سمت سے کوئی دوڑتا ہوا اس سے ٹکرایا اور دونوں کے دونوں ایک غار کے دہانے پہ ڈھلکتے ہوئے گرے۔

کیوں تم کہاں سے آرہے ہو؟ اُکھڑی اُکھڑی سانسوں کے درمیان اس نے سوال کیا۔

میں ــــ میں ساکت لمحوں کی سبز وادیوں سے بھاگ کر بستیوں کی

طرف جا رہا ہوں جہاں متحرک لمحوں کی گود میں آرام ملتا ہے... اور تم؟
میں ——— میں تو ——— میں تو
اس کی دم توڑتی ہوئی آواز منجمد پہاڑیوں کے درمیان گونجنے لگی۔

---

کہانی کے اختتام پر شوکت حیات نے اس کردار کو ایک فطری انجام تک پہنچایا ہے۔ حیاتِ انسانی اس کے نزدیک ایک مسلسل سفر ہے ایک مسلسل اضطراب جو اس کے دل میں سکون کی خواہش کو مسلسل جگائے رکھے اور اسے عمل پر اکساتا رہے۔ اس کردار کے انجام کو کسی منفی یا مثبت سماجی رویّے سے جوڑنا غلط ہوگا کہ یہ فطری ضابطے کے عین مطابق ہے۔

شوکت حیات کی اس کہانی کے سلسلے میں مہدی جعفر کا کہنا ہے کہ اس پر نثیر را کی کہانی ماچس کے گہرے اثرات ہیں جبکہ ماچس کا کردار مین را کی بیشتر کہانیوں میں پیش کردہ بنیادی کردار کی طرح آزادروی سے جینے کا خواہش مند ہے اور کسی بھی طرح کے نظام کا جبر برداشت نہیں کر سکتا اور شوکت حیات کی مذکورہ کہانی کا کردار حیاتِ انسانی کو بے مصرف سمجھتے ہوئے بھی انسان کو مسلسل سفر کرتے رہنے پر آمادہ کرتا ہے۔ زندگی سے متعلق دونوں کا رویّہ مختلف ہیں لہٰذا دونوں شناخت ناموں میں کسی سطح پر مشابہت تلاش کرنا عبث ہے۔

عہدِ حاضر کے انسان کو الگ الگ روپ میں شفق، حسین الحق اور حمید سہروردی کی کہانیوں میں بھی دیکھا اور پہچانا جا سکتا ہے۔ جہاں شفق اور حمید سہروردی کا علامتی اظہار انسان کی ذہنی الجھنوں کو کسی قدر پیچیدہ تفصیلات اور ٹھوس استعاروں میں پیش کرتا ہے وہاں حسین الحق عصری

کرداروں کو دیومالائی کرداروں کی علامتی معنویت کے گہرے رنگوں میں ایک شفاف سطح پر لے آتے ہیں۔

آئم کتھا کا بنیادی کردار سب سرے سے بے شناخت لوگوں میں گھرا ایک ایسا شخص ہے جو کسی بہتر معاشرے کی تلاش میں ہے، ایک ایسا معاشرہ جہاں اس کی انفرادی شناخت قائم کی جا سکے۔ اس کا مسلسل تعاقب کرتے ہوئے کتے معاشرے کے وہ افراد ہیں، جو اس کی شخصیت کو مسخ کرنے کے درپے ہیں۔ موجودہ انسان کی... بے حسی اور تہذیبی اور اخلاقی سطح پر اس کے زوالی کردار کی پیش کش کے لئے حسین الحق نے بھی اپنے اس افسانے کے بعض کرداروں کو قمر احسن کی طرح جانوروں کی جون میں متشکل کیا ہے۔ اُردو افسانے میں اس رویے کی ابتدا انتظار حسین نے کی تھی جسے بعد ازاں نئے افسانہ نگاروں نے اختیار کیا۔ قمر احسن اور حسین الحق کے علاوہ شفق اور حمید سہروردی کے بعض افسانوی کردار بھی جانوروں کی کھال میں نظر آتے ہیں۔ ان کی داخلی شخصیت کی شناخت اور اصل پہچان کے لئے ان کی جون بدل دی گئی ہے اور انھیں اپنی عادات، حرکات و اعمال، اور نسلی خصلتوں کی مناسبت سے سانپ، سور، ریچھ، کتا اور کچھ دوسرے جانوروں کی کھال میں پیش کیا گیا ہے۔ حسین الحق اور شفق جہاں اپنے افسانوں میں کسی واقعے کی غیر ضروری تفصیلات سے گریز کرتے ہیں اور الفاظ کی کفایت برتتے نظر آتے ہیں وہاں حمید سہروردی اپنے بیشتر افسانوں میں مخفی علامتوں کے ساتھ غیر ضروری تفصیلات کا انبار لگا دیتے ہیں جس کی بنا پر قاری کو قصے کا اصل سرا پکڑنا خاصا دشوار ہو جاتا ہے۔

تیسرے حلقے میں شامل افسانہ نگاروں کے ہاں اگرچہ افسانے کے روایتی

سٹرکچر سے انحراف کا کوئی واضح رویہ نظر نہیں آتا اور ان کے بیشتر افسانوں میں قصے کی ابتدا، اس کا مناسب پھیلاؤ اور اختتام کا التزام موجود ہے تاہم انکی نشو و نما میں فطری عمل کار فرما نظر آتا ہے۔ یہ افسانے موجودہ سچویشن کا سچا اور کھرا اظہار کہے جا سکتے ہیں۔ ان کے کردار افسانہ نگار کے ہاتھوں کی کٹھ پتلیاں نہیں بنتے، بلکہ ان کے اعمال عصر حاضر کے اخلاقی زوال کے پس منظر میں بڑے فطری معلوم ہوتے ہیں۔

اس سلسلے کا افسانہ ریت گھڑی کسی حد تک ایک ہلکا پھلکا لسانی تجربہ بھی کہا جا سکتا ہے جس میں تمام کرداروں کی پہچان کے لئے اشیا کا استعمال کیا گیا ہے۔ اس دور کے مشینی انسانوں کو ساجد رشید نے بے جان اشیا کی شکل میں دیکھا ہے۔ ان کے ہر عمل کو کل پرزوں کی حرکات سے مشابہت دے کر ان کی شخصیت کے خالی پن کو اس افسانے میں اُجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ نیچر سے دُور ہوکر، اور مشینوں کو خلق کرکے، وہ خود بھی ایک مہیب مشین کا چھوٹا سا پرزہ ہو کر رہ گیا ہے، جس میں دل اور ذہن نام کی کوئی چیز موجود نہیں ہے۔

مہدی ٹونکی کا افسانہ زوال شروع ہوتا ہے، نہ صرف نئی اور پرانی نسل کی ازلی کشمکش کو ظاہر کرتا ہے بلکہ انسان کی بے حقیقتی کو بھی منظر عام پر لاتا ہے۔ نئی نسل کی طرف کتنی ہی بے اعتنائی برتی جائے، بالآخر وہ اپنے وجود اور اپنی اہمیت کو تسلیم کرا کے ہی دم لیتی ہے اور یہیں سے نئی نسل کی زندگی کی ابتدا اور پرانی نسل کا زوال شروع ہوتا ہے۔ مہدی ٹونکی کی طرح نجمہ خیبر یار بھی زندگی کے بظاہر چھوٹے چھوٹے اور کم اہم مگر معنی خیز واقعات کو لے کر افسانہ خلق کرنے کے فن سے واقف

نظر آتی ہیں۔ لیکن ان کے بیشتر افسانے گھر سے باہر نہیں نکلتے بلکہ گھر کے اندر ہی رہتے ہیں شاید گھر سے باہر بکھری ہوئی زندگی نے انھیں ابھی اپنی طرف متوجہ نہیں کیا۔ یہی وجہ ہے کہ موجودہ انسان کے سماجی مسائل کو انھوں نے افسانوں کا موضوع نہیں بنایا۔ اس کے برعکس انور خاں، انور قمر اور رضوان احمد اپنے معاشرے کی مفلسی اور اخلاقی زوال کے بارے میں خاصے بیدار نظر آتے ہیں۔ ان کے بیشتر افسانے نچلے طبقے کی محرومیوں اور محزونیوں، دبی دبی خواہشوں اور کبھی نہ بر آنے والی امیدوں کے پس منظر سے ابھر کر جو نقش بناتے ہیں وہ ان کے گہرے سماجی شعور کا پتہ دیتے ہیں۔

کنور سین اکثر کسی کردار کے پیچھے پیچھے چلتے ہوئے اس کی نقل و حرکت کے سہارے قصے کا تانا بانا تیار کرتے ہیں۔ ان کے بیشتر افسانوں کے کردار کچھ ایسے بدنصیب افراد ہیں، جو اپنی زندگی میں کبھی کراماتی رہے ہوں گے مگر اب اپنے کرتبوں کی اصلیت کھل جانے اور دوسروں کے روبرو ذلیل و حقیر ثابت ہو جانے کے بعد بھی وہ اپنی شکست تسلیم کرنے پر تیار نظر نہیں آتے بلکہ اپنی مجروح انا کے تحفظ کے لئے اپنی تمام تر قوتیں صرف کر رہے ہیں۔ ان کرداروں کے گرد دیومالائی فضا کا دھندلکا ان کی معنویت کو ابھارنے میں معاون ثابت ہوتا ہے۔

کنور سین کے برعکس عبد الصمد اور اختر واصف کے افسانوی کردار کسی واضح شکل میں سامنے نہیں آتے۔ ان کی پہچان افسانے میں پیش کردہ واقعات ہی سے کی جا سکتی ہے۔ بیشتر کردار چلتی پھرتی پرچھائیوں سے مبہم ہیں۔ انھیں اصل کردار کا سایہ نہیں کہا جا سکتا کیونکہ انھیں معاشرے کے حقیقی

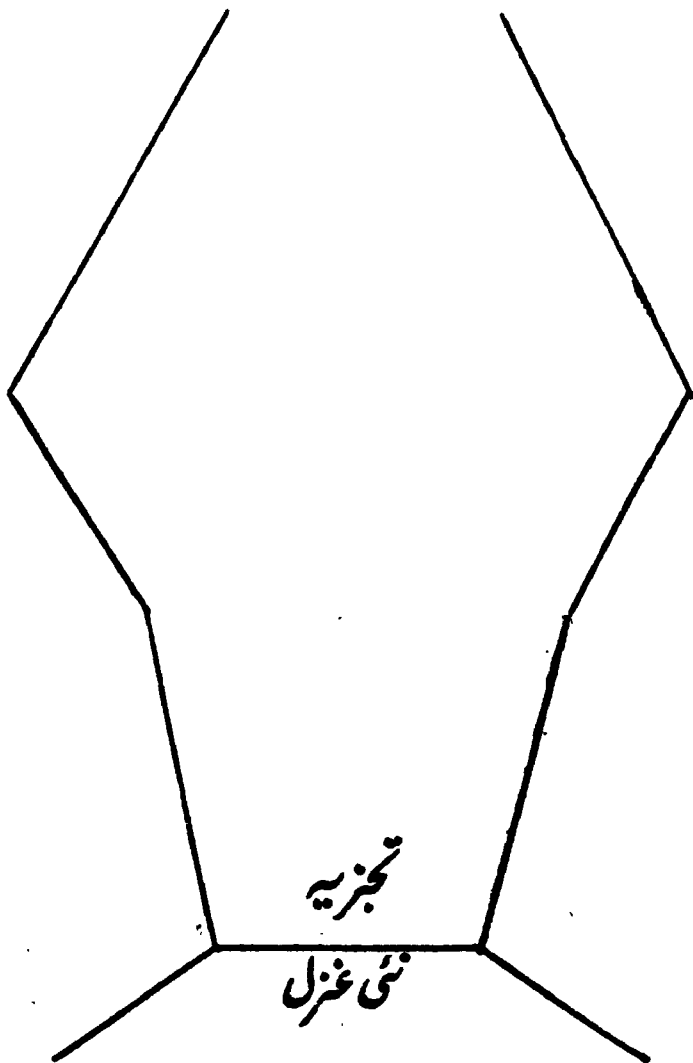
کردار ہی کی شکل میں پیش کیا گیا ہے، جن کے پاس اپنا کوئی شناخت نامہ نہیں ہے
جس سے وہ اپنی پہچان کو واضح کر سکیں۔

سلام بن رزاق اپنے ہم عصروں میں سب سے زیادہ خلاق ذہن رکھتے ہیں۔
موجودہ انسان کے سماجی مسائل کا مطالعہ انھوں نے بڑی گہری نظر سے کیا ہے۔
وہ سریندر پرکاش کی طرح کہانی کہنے کے فن سے بخوبی واقف نظر آتے ہیں اور
اپنے عہد کے سایہ صفت افسانوں کو ایک واضح شکل دینے میں بڑی مشاقی سے
کام لیتے ہیں۔ اگرچہ فنی سطح پر وہ اپنے پیش رو ترقی پسند افسانے کے سٹرکچر کا
لحاظ کرتے ہیں، تاہم ان کے افسانوں میں قصّے اور کردار کی نشوونما فطری اور
موجودہ سچویشن کے عین مطابق ہوتی ہے، جس سے ان کے افسانے اپنے
عہد کا نقش نامہ بن جاتے ہیں۔ شخصی علامتوں کا استعمال ان کے ہاں
بالکل نہیں ملتا۔ وہ افسانے میں بیانیہ کو ترجیح دیتے ہیں لہٰذا ان کے
افسانوں میں 'دلچسپی' کا عنصر اپنے ہم عصروں میں سب سے زیادہ ہے۔

مختصر یہ کہ نیا اُردو افسانہ اپنے پیش رو جدید/ علامتی/ استعاراتی/ تمثیلی
افسانے کے مختلف رجحانات و رویوں کی توسیعی شکل ہے۔ یہ پرانے اخلاقی،
مذہبی اور معاشرتی ضابطوں کی نفی کرتا ہے اور موجودہ سچویشن میں نئے
ضوابط کی تشکیل کی ضرورت پر زور دیتا ہے۔ فنی سطح پر کہیں کہیں یہ روایتی
ڈھانچے سے دُور اپنا ایک الگ سٹرکچر بناتا ہوا بھی نظر آتا ہے اور اس کے
سنجیدہ مطالعے سے معنی کی مختلف سطحوں کو تلاش کیا جا سکتا ہے۔

---

تجزیہ
نئی غزل

خلیل الرحمٰن اعظمی

# جدید تر غزل

جدید تر غزل اُردو شاعری کے جدید تر رجحانات کے سلسلے کی ایک ہی کڑی ہے، اس لئے اس کے بارے میں کچھ عرض کرنے سے پہلے یہ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ جدید تر اُردو شاعری کے خدوخال متعین کرنے کی کوشش کی جائے۔ ویسے اس مسئلے پر کوئی قطعی بات کہنے اور کسی فیصلہ کن نتیجے پر پہنچ کر کسی قسم کا حکم لگانے کی ذمہ داری میں اپنے سر لینے کے لئے تیار نہیں ہوں۔ جن شعری اور ادبی.... تخلیقات کا تعلق خود ہمارے زمانے، ہماری زندگی اور ہماری اپنی ذات سے بہت گہرا ہو اور جو رجحانات اپنی تشکیل و تعمیر کی ابتدائی یا درمیانی منزل میں ہوں ان کا معروضی مطالعہ اور ان کی قدر و قیمت کا اندازہ اگر ناممکن نہیں تو دشوار ضرور ہے۔

شاعری کے سلسلے میں "جدید" کی صفت بہ طور اصطلاح ہمارے یہاں اس وقت استعمال میں آئی جب آزاد اور حالی نے خصوصی طور پر مقصدی، افادی اور اصلاحی قسم کی نظمیں لکھنے اور اس رجحان کو فروغ دینے کی کوشش کی۔ اس وقت سے لے کر اب سے کچھ دنوں پہلے تک جدید شاعری کے جتنے

رجحانات سامنے آئے ہیں ان کے پیچھے زمانۂ حاضر سے متعلق کسی نہ کسی قسم کے مسلک یا نصب العین کا تصور کارفرما رہا ہے۔ بعض اوقات ایک رجحان دوسرے رجحان کی ضد یا ردعمل کے طور پر وجود میں آیا ہے لیکن اس کے علمبرداروں نے بھی اپنے رجحان کو ایک مسلک یا نصب العین کی شکل دینے کی کوشش کی ہے اور اس سلسلے میں ان کے ذہن میں کسی نہ کسی قسم کی منصوبہ بندی یا مقررہ لائحۂ عمل پر کاربند ہونے کا تصور رہا ہے۔ اس لئے اس دور کی جدید شاعری اپنی تمام منزلوں اور مرحلوں میں اپنے مسلک یا نصب العین کے واسطے سے ہی پہچانی جاتی رہی ہے اور اس کو پسند یا ناپسند کرنے والوں نے بھی اکثر و بیشتر مسلک یا نصب العین کو ہی اپنی کسوٹی قرار دیا ہے۔ اصلاحی شاعری، قومی شاعری، وطنی شاعری، ملی شاعری، رومانی شاعری، شبابیات کی شاعری، انقلابی شاعری، صحت مند شاعری، رجائی شاعری، اجتماعی شاعری، عوامی شاعری، ترقی پسند شاعری جیسی اصطلاحیں نہ صرف عام لوگوں کا بلکہ بیسویں صدی کے نقادوں اور مورخوں کا تکیہ کلام رہی ہیں۔

شعر و ادب کا تعلق بنیادی طور پر شاعر و ادیب کی شخصیت، اس کے مزاج، اس کی افتادِ طبع اور اس کے تجربات و محسوسات کی نوعیت سے ہے یہ تجربات و محسوسات جس قدر حقیقی ہوں گے، ان کی جڑیں زندگی میں جتنی گہری ہوں گی اور ان کا رشتہ، شاعر، ادیب کی اصلی شخصیت اور اس کی افتادِ طبع سے جتنا فطری اور حقیقی ہوگا اسی اعتبار سے وہ فن پارے کی تخلیقی شرائط کو پورا کرنے کے قابل ہوگا اور اس کی تحریروں میں وہ آب و رنگ پیدا ہو سکے گا جن کی بہ دولت ان کی تاثیر دیرپا اور مستقل

حیثیت کی حامل ہوگی۔ مسلک اور نصب العین ہر دور میں پیدا ہوتے اور
اپنی موت آپ مرتے رہتے ہیں۔ لیکن تخلیقی ادب کی پہچان یہ ہے کہ اس کی
دلکشی اور تازگی اس وقت بھی برقرار رہے جب اس مسلک یا نصب العین
سے لوگوں کو ذرہ برابر بھی دلچسپی نہ ہو۔ انسان دوستی کا بنیادی عقیدہ یا
حسن، صداقت اور خیر کی جستجو اور اس کے لئے لگن اور خلوص جیسی چیزوں
سے تو کسی سچے فنکار کو انکار نہیں ہو سکتا اس لئے کہ ان کے بغیر کسی قسم کے
احساس کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا لیکن مسلک یا نصب العین اگر کسی ایسے
نظریئے یا منصوبے کی پیداوار ہے جو کسی ہنگامی یا وقتی ضرورت کے ماتحت
وجود میں آیا ہے تو فنکار کی دشواریاں بہت بڑھ جاتی ہیں۔ اس لئے کہ اس
طرح کی وابستگی عام طور پر نظر کو محدود کر دیتی ہے اور شاعر یا ادیب کو
اس کی بہت بڑی قربانی دینی پڑتی ہے۔ یہ حد بندی یا جکڑ بندی بعض
اوقات شاعر یا ادیب کا رشتۂ زندگی، زمانہ یا فطرت کے نامیاتی تسلسل
اور اس کے کلی وجود یا زندہ وحدت سے منقطع کر کے اسے چند وقتی حصاروں
میں مقید کر دیتی ہے۔ ادبی تنقید کے معلم اول ارسطو نے غالباً اس نکتے کو
پالیا تھا اسی لئے اس نے تاریخ کے مقابلے میں شاعر کی آفاقیت اور ہمہ گیری
کا اعتراف کیا ہے۔ اقبال کا پیرایۂ بیان اگر مستعار لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے
کہ فن کی تقویم میں بھی عصر رواں کے سوا اور کئی زمانے شامل ہوتے ہیں جن کا
کوئی نام نہیں ہوتا۔ شاعری کا تعلق اگر کسی ایسے نصب العین سے ہے جس کا
تعلق محض عصر رواں سے ہو تو اس کے متعلق ہمیشہ یہ اندیشہ لگا رہتا ہے کہ وہ
آگے چل کر پرانی نہ ہو جائے اور اس کی حیثیت محض ایک تاریخی دستاویز کی

ہو کر نہ رہ جائے۔ گو کہ ایسے لوگ بھی پیدا ہوتے رہے ہیں جن کی شاعری کسی نصب العین سے وابستگی کے باوجود نصب العین سے ماورا ہو گئی ہے اور اس کے بہت سے حصّے زمانے پر فتح حاصل کرنے میں کامیاب رہے ہیں۔

مگر یہ حوصلہ مرد ہیچ کارہ نہیں

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا انسان کسی متعین نظریہ یا نصب العین کو اپنائے بغیر بھی رہ سکتا ہے اور اپنے زمانے کے ان گنت مسائل اور پیچیدگیوں سے عہدہ برآ ہونے کے لئے خود اس کی نظر، اس کا خلوص اور اس کے اپنے حواس اور ادراک کافی نہیں ہیں؟ واقعہ یہ ہے کہ نظریئے یا نصب العین کا تصور انسان کے لئے ایک ایسا سہارا رہا ہے جس نے اس کی دشواریوں کو بہت کچھ آسان بنائے رکھا۔ کسی چیز کو رد یا کسی چیز کو قبول کرنے کے لئے ہمیں ایک بنا بنایا پیمانہ یا کسوٹی مل جاتی ہے اور ہم بہت سی زحمتوں سے بچ جاتے ہیں۔ لیکن تخلیقی فنکار کے ساتھ ایک مصیبت یہ بھی لگی ہوئی ہے کہ ہر فنکار اپنی ایک انفرادیت بھی رکھتا ہے۔ اور اس کے ساتھ اس کی اپنی عقل، اس کا اپنا حواس اور اس کا اپنا ادراک بھی کام کرتا رہتا ہے۔ اگر فنکار اپنی عقل کو استعمال نہ کرے اور اپنے حواس یا ادراک کو کسی خارجی نظام فکر کے تابع کر دے تو اس سے زیادہ محفوظ راستہ اور کوئی نہیں ہے۔ لیکن ہر تخلیقی فنکار اس محفوظ راستے پر گامزن ہونے کے لئے آمادہ نہیں ہوتا، کیونکہ اس کا اپنا داخلی احساس اور اس کی اپنی عقل بعض اوقات ایک نئے رد عمل سے دو چار ہوتی ہے۔ غالب نے اس عمل کو "آشوب آگہی" سے تعبیر کیا ہے۔ جب شاعر یہ محسوس کرنے لگتا ہے کہ

اپنی ہی مستی ہے ہو جو کچھ ہو آگہی گر نہیں غفلت ہی سہی

تو گویا وہ مقررہ سانچوں اور بنے بنائے راستوں سے باہر نکل جانے کی مصیبت مول لیتا ہے۔

کلاسکیت اور رومانیت کی آویزش اس وقت بھی انسانی سماج میں جاری رہی ہے جب ان اصطلاحوں کا وجود بھی نہ تھا البتہ جب سے انسان نے زندگی اور زمانے کے متحرک اور تغیر پذیر ہونے کا راز دریافت کیا ہے حقیقت اور صداقت کا تعین اور بھی دشوار ہو گیا ہے۔ حقیقت اب جامد نہیں متحرک اور تغیر پذیر ہے۔ ایک شے کا رشتہ بہت سی اشیاء کے ساتھ ہے۔ ظاہری رشتوں کے علاوہ کچھ باطنی، اندرونی اور پراسرار رشتے بھی ہیں۔ زندگی کی حقیقتیں اگر جامد، ساکت، متعین یا مقرر ہوتیں تو انسان کے مسائل ایک ہی بار طے ہو جاتے اور کوئی ایک نظریہ یا نصب العین یا کوئی ایک شخص ایک دن بیٹھ کر ساری باتوں کا تعین کر دیتا اور ساری حقیقتوں کو ان کے نام دے دیتا۔ نذیر احمد کے کرداروں کی طرح ہم ہمیشہ کے لئے کچھ لوگوں کے نام ظاہر دار بیگ یا زبردست بیگ رکھ دیتے اور کچھ عورتوں کو تمیز دار بہو یا بدتمیز بی کہہ کر مطمئن ہو جاتے۔ لیکن ہماری آگہی نے اس وقت مصیبت کھڑی کی جب یہ معلوم ہوا کہ ہر زندہ شئے اور ہر زندہ شخص نیکی اور بدی، جھوٹ اور سچ، محبت اور نفرت، اخلاص اور ریاکاری، بہادری اور بزدلی کا ایسا مرکب ہے جہاں ان کی نسبتیں وقت کے ساتھ ادلتی بدلتی رہتی ہیں اور ہم ان کے درمیان جو لکیریں کھینچتے ہیں انھیں زندگی کی بے درد حقیقتیں مٹا دیتی ہیں اور بقول فراق وہ منزل آ جاتی ہے جب انسان محسوس کرتا ہے کہ:

آئے نہ نظر لکیر ایسی نیکی و بدی کے درمیاں ہے

اس لکیر کے غائب ہونے کا شعور اور زندگی کو کلی حیثیت سے برتنے اور

اس کا ادراک حاصل کرنے کی خواہش مغرب میں بہت پہلے شروع ہو چکی تھی لیکن مشرق میں اس کا احساس کہیں کہیں انفرادی طور پر نظر آتا ہے۔ بیدل جب کہتا ہے کہ

ہمہ عمر با تو قدح زدیم و نرفت رنج خمار ما   چہ قیامتے کہ نمی رسی ز کنار ما بہ کنار ما

تو یہ دراصل قربت اور دوری کی بنی بنائی لکیروں کے غائب ہونے کے کرب کا اظہار ہے یا جب غالب یہ محسوس کرتے ہیں کہ

ایماں مجھے روکے ہے تو کھینچے ہے مجھے کفر   کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے

یا

میری وفا سے کیا ہو تلافی کہ دہر میں   تیرے سوا بھی ہم پہ بہت سے ستم ہوئے

یا

مستقل مرکز غم پر بھی نہیں تھے ورنہ   ہم کو اندازۂ آئین وفا ہو جاتا

یا

پانی سے سگ گزیدہ ڈرے جس طرح اسد   ڈرتا ہوں آئینے سے کہ مردم گزیدہ ہوں

تو ہم اندازہ لگا سکتے ہیں کہ تصور پرستی اور مقررہ نصب العینیت کے دائرے کو زندگی نے کس بے دردی سے توڑ دیا ہے اور اس کے نتیجے میں شاعر کو کس اندرونی کشمکش اور ذہنی تصادم سے گزرنا پڑ رہا ہے۔

ہندوستان میں مغربی حکومت کے قیام کے بعد جب نئی تعلیم اور نئی تہذیب کا چرچا ہوا تو ہمارے شاعروں نے تصوف، اوہام پرستی، ما فوق الفطرت قوتوں پر یقین، باطنی بینی، رندی اور دیوانگی کے تصورات سے کنارہ کشی اختیار کر کے نئے تصورات کو جنم دیا۔ وہ تصورات جن کا تعلق مادی زندگی کی فلاح و بہبود اور زمانۂ حاضر کے مسائل کا حل تلاش کرنے سے تھا۔ حالی سے لے کر تقسیم ہند

کے کچھ دنوں بعد تک ہمارے شعراء کے لئے یہ تصورات اور ان تصورات سے وابستہ مسلک یا نصب العین کا تصور ذہنی سہارے کا کام دیتا رہا۔ ایک عقیدے کے ختم ہونے کے بعد انسانی ذہن کو جس اذیت اور کرب کا سامنا کرنا پڑتا ہے وہ اس نسل کے حصے میں نہیں آیا کیونکہ ان کی جگہ ایسے عقیدوں نے لے لی تھی جنھیں شاعر اپنے گذشتہ عقائد کا نعم البدل سمجھ سکتا تھا۔ اس دور میں گذشتہ عقائد سے انحراف یا بغاوت نے خود اپنی جگہ پر ایک مسلک یا عقیدے کی جگہ لے لی تھی یہی وجہ ہے کہ اس دور کی شاعری میں کسی قسم کی پیچیدگی نہیں ہے۔ یہ شاعری عام طور پر بیانیہ خطابیہ اور پیامیہ ہے اور اس کی منطق بہت سیدھی سادی ہے۔ یہ شاعری یا تو تلقین و تبلیغ کرتی ہے یا جذبات و احساسات کو براہ راست اکساتی ہے۔ جب وطن، اتحاد قومی، آزادی، جمہوریت، اشتراکی سماج، نئی صبح، سرخ سویرا، بغاوت، تخریب، انقلاب اور اس طرح کے بہت سے نعرے اور نشے موجود تھے اور ہمارا شاعر انھیں کے سہارے زندگی کی تلخیوں اور ناہمواریوں کو جھیلتا یا ان کے بارے میں اپنے رد عمل کا اظہار کرتا تھا۔

حصول آزادی اور تقسیم ہند کے بعد ان نعروں اور نشوں کا اور ان خوابوں اور آدرشوں کا طلسم جس طرح ٹوٹا ہے وہ ایک ایسی حقیقت ہے جس کی طرف سے آنکھ بند کر لینا کوئی سیاسی مصلحت ہو تو ہو لیکن کسی حساس ادیب یا شاعر کو ان کی شکست کے احساس سے نہیں بچایا جا سکتا۔ خاص طور پر اس نسل کے لئے جو جدید علوم کے زیر سایہ رہ کر قدیم مذہبی اور روحانی تصورات کی وراثت سے بھی محروم ہے، اس لئے کہ اس سرمائے کو خود اس کے پیش روؤں نے از کار رفتہ سمجھ کر پہلے ہی دفن کر دیا تھا۔ انسان کی مادی ترقیات

اور سائنسی فتوحات کے باوجود اس کی نارسائیوں اور نا آسودگیوں کا احساس ایک طرف ہے تو دوسری طرف بین الاقوامی سطح پر سیاسی و سماجی آدرشوں کا حشر۔ نتیجہ یہ ہے کہ اس صورتِ حال نے بنے بنائے راستوں کو گم کر دیا ہے اور تمام لکیریں بری طرح گڈمڈ ہو گئی ہیں۔ نیا شاعر جس ذہنی کیفیت سے گزر رہا ہے اور تہذیب کے جس دور اہے پر کھڑا ہے اس نے احساسات کے اعتبار سے اسے ماضی قریب کے شعراء سے دور اور ماضی بعید کے بعض شعراء سے نسبتاً قریب کر دیا ہے۔ اس کیفیت میں اب اسے حالی، چکبست اور تلوک چند محروم کی اصلاحی اور قومی شاعری ظفر علی خاں اور اقبال کی ملت پرستی، جوش کا نعرہ، انقلاب، اختر شیرانی کی رومانیت، احسان دانش کی مزدور دوستی اور سردار جعفری کی اشتراکیت خاصی حد تک باسی اور پرانی لگتی ہے اور اس کے مقابلے میں میر کی دردمندی اور انسان دوستی، غالب کی تشکیک اور احساس شکست اور یگانہ و فراق کی نفسیاتی پیچیدگی اور دھندلکے کی کیفیت زیادہ نئی اور حقیقی معلوم ہوتی ہے۔

یہ احساس محض اس نسل کا ہے جس نے ان کیفیات کو محسوس کر لیا ہے ورنہ جن لوگوں کے لئے یہ لکیریں اب بھی وجود رکھتی ہیں (اور ایسے لوگوں کی تعداد اب بھی خاصی ہے) وہ بڑی عافیت میں ہیں اور ان کے لئے اب بھی بزرگوں کے دئے ہوئے فارمولے موجود ہیں جن کی رو سے وہ اپنے مسلک کا تعین کر لیتے ہیں اس فارمولے کے مطابق مذہب کو رد کرنے سے لامذہبیت، روحانیت کی نفی کرنے سے مادیت، حال سے بے اطمینانی کی صورت میں ماضی یا کسی خیالی مستقبل میں پناہ لینے کا جذبہ، غم روزگار کو ٹھکرا کر غم جاناں یا غم جاناں سے دست بردار ہو کر غم دوراں کو اپنانے کی روش یا اشتراکیت سے برگشتہ ہو کر اشتراکیت

دشمنی کو اپنا مطمحِ نظر بنانے والوں کی اب بھی ہمارے یہاں کمی نہیں ہے۔ لیکن جدید تر شاعروں کی ایک نسل ایسی پیدا ہو چلی ہے جو انکار و اثبات کے دوراہے پر اپنی شخصیت اور اپنے ذہن کو پارہ پارہ ہوتے ہوئے دیکھ رہی ہے۔ یہ نسل جو نہ کافر ہے نہ مومن زندگی، زمانہ، انسان، تہذیب اور کائنات کی ہر آن بدلتی ہوئی متحرک اور تغیر پذیر حقیقت کو سمجھنا چاہتی ہے۔ وہ انسان اور فطرت، جماعت اور فرد، محبت اور نفرت، ظاہر اور باطن، غم اور مسرت، زندگی اور موت.. کفر و ایمان کے ناگزیر لیکن بدلتے ہوئے رشتوں کو سمجھ کر زندگی کے آہنگ کو دریافت کرنا چاہتی ہے۔

ظاہر ہے کہ یہ ایک پیچیدہ اور دشوار عمل ہے جس کا اندازہ لگانا آسان نہیں ہے۔ غالباً اسی لئے گوپال متل کی سمجھ میں یہ بات نہیں آتی جب باقر مہدی یہ کہتے ہیں کہ وہ کمیونسٹ سے بھی اتفاق نہیں رکھتے اور اینٹی کمیونسٹ کے بھی مخالف ہیں۔ گوپال متل کی مشکل یہ ہے کہ وہ اسی نسل سے تعلق رکھتے ہیں جس نے اپنے ذہنی سہاروں کے لئے لکیروں کو جنم دیا تھا۔ کرشن چندر نے ۱۹۴۹ء کی بھیمڑی کانفرنس کے بعد ایک افسانہ لکھا تھا جس کا عنوان تھا "مہالکشمی کا پل"۔ ان کے نزدیک اب وقت آگیا ہے کہ آدمی مہالکشمی کے پل کے اس طرف رہنے کا فیصلہ کرلے یا اس طرف۔ معلوم نہیں کرشن چندر کا اب کیا خیال ہے لیکن گوپال متل کے ذہن میں ابھی تک اس پل کا وجود باقی ہے۔ وہ یہ سمجھتے ہیں کہ جب پل کے ایک طرف رہتے رہتے انسان کی طبیعت گھبرا جائے یا ادھر کے رہنے والوں سے اس کا نباہ نہ ہو سکے تو وہ پل کے دوسری طرف چلا جائے۔ جدید تر نسل کے بیشتر نوجوانوں نے یہ

محسوس کرلیا ہے کہ پل کے دونوں طرف زندگی ہے۔ یہ زندگی ناقابل تقسیم، متحرک، رواں دواں اور ہر آن تغیر پذیر ہے اور جس چیز کو ہم آج حقیقت و صداقت سے تعبیر کرتے ہیں اس پر ہمارا ایمان مستحکم بھی نہیں ہونے پاتا کہ ہمیں ایسے تجربے اور مشاہدے سے دوچار ہونا پڑتا ہے جب یہ حقیقت اور یہ صداقت کچھ اور نظر آنے لگتی ہے۔ کیا یہ انکشاف کچھ کم حیرت انگیز نہیں ہے کہ اسٹالن کے مرنے کے بعد ہمیں یہ احساس ہوا کہ وہ مہاکشمی کے پل کے اس طرف کا نہیں بلکہ دراصل اس طرف کا آدمی ہے اور ہمیں اس کا علم ہو جانے کے بعد اس کی ہڈیوں کو قبر سے نکال کر اس پار بھیجنے کی ضرورت محسوس ہوئی۔

جدید تر شاعر کی سب سے نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس نے مقررہ نظریوں، خانوں، فارمولوں اور نعروں سے اپنا دامن چھڑا لیا ہے اور کسی وقتی یا ہنگامی مسلک یا نصب العین سے وابستگی کے لئے اپنے ذہن کو آمادہ نہیں کر پاتا۔ اس نے ان لکیروں اور پلوں کو توڑ دیا ہے اور زندگی کے ناپیدا کنار سمندر میں داخل ہو گیا ہے۔ وہ زندگی کی وحدت کو اپنی تمام تر وسعتوں کے ساتھ دیکھنا، برتنا اور سمجھنا چاہتا ہے۔ وہ نفی اور اثبات کا کوئی بنا بنایا سانچہ اپنے پاس نہیں رکھتا۔ وہ نہ کسی چیز کو آنکھ بند کر کے رد کرنے کے حق میں ہے اور نہ آنکھ بند کر کے قبول کرنے کی تائید میں بلکہ وہ خود اپنے حواس، اپنے تجربے اور اپنے ادراک سے زندگی کی ماہیت اور حقیقت کو دریافت کرنا چاہتا ہے۔ چوں کہ یہ عمل بہت کٹھن ہے اور اس کے سارے سہارے چھن چکے ہیں اس لئے زندگی کا کرب اسے اکیلے جھیلنا پڑ رہا ہے۔ تنہائی کا کرب، تلاش و جستجو کی اذیت، ان جانی چیزوں کا خوف اور جانی ہوئی چیزوں میں ان جانی حقیقتوں

کی موجودگی کا احساس جدید تر شاعری کی نمایاں خصوصیت ہے۔ تصور پرست انسان خواہ وہ پرانے دور کا ہو یا گذشتہ صدی کے نئے دور کا اپنی شخصیت کو ایک نام سے دیتا تھا۔ وہ اپنے آپ کو محض عاشق کہہ کر اپنے وجود پر فخر کرتا تھا۔ اور عشق کو حاصلِ حیات سمجھتا تھا۔ اسی طرح صوفی، رند، انقلابی، رومانی، فطرت پرست باغی، مصلحِ قوم، مجاہد، اشتراکی وغیرہ قسم کی صفات میں کسی صفت کو اپنی کل شخصیت قرار دیتا تھا۔ نیا شاعر ان میں سے کچھ بھی نہیں ہے۔ وہ قنوطی، رجائی، نشاط پرست، الم پرست وغیرہ بھی نہیں ہے۔ وہ محض انسان ہے، ایسا انسان جو متضاد عناصر سے مل کر بنا ہے۔ اور متضاد کیفیتوں سے گزرنا اس کا مقدر ہے۔ وہ ایک ایسا مسافر ہے جسے کسی منزل پر قرار نہیں، اندھیرے اجالے، محبت و نفرت، غم و مسرت، ہجر و وصال، قربت و دوری، کی بدلتی ہوئی نسبتوں کی وجہ سے ہر آن اسے زندگی کی پیچیدگی سے سابقہ پڑتا ہے اس لئے اسکے یہاں ایک غبار اور دھندلکے کی سی کیفیت ہے۔ اس کیفیت نے جدید تر شاعری کو چند نئی جہتوں سے آشنا کیا ہے۔

جدید تر شاعری کسی ایسے دبستان سے تعلق نہیں رکھتی جس سے وابستہ ہو کر شاعر ہمیشہ عمدہ، صحت مند، مفید، صحیح کام یاب اور اعلیٰ درجے کے فن پاروں کو جنم دینے کی خوش خیالی میں مبتلا رہتا ہے، شاعر کی زندگی اس کے تجربات و محسوسات، اس کے ذہن کی رسائی اور اس کی عقل کی گرفت ہمیشہ یکساں نہیں ہوتی اور نہ ہر تجربہ اور ہر واردات تخلیقی عمل سے مکمل طور پر گزر کر یکساں صورت اختیار کر سکتا ہے۔ اس لئے جدید تر شاعری میں اگر نشیب و فراز ہیں، جدید تر شاعروں کی بہت سی نظمیں یا غزلیں اگر صحیح معنوں

میں نظمیں یا غزلیں نہیں بن پائی ہیں، اگر ان کے بہت سے تجربے ادھ کچرے،
ناتراشیدہ اور خام ہیں، اگر اپنے احساس کی ترسیل میں وہ ہر جگہ کامیاب نہیں
ہیں تو زیادہ اندیشے میں مبتلا ہونے کی ضرورت نہیں ہے۔ حقیقی شاعروں اور
سچے فنکاروں کے مقابلے میں متشاعروں اور نقالوں کی تعداد ہر دور میں
زیادہ رہی ہیں لیکن گذشتہ ادوار کے مقابلے میں فن کی پرکھ کا شعور زیادہ
بڑھ چلا ہے اس لئے کہ ان ادوار میں شاعری سے لطف اندوز ہونے یا اسکے
بارے میں رائے قائم کرنے کے پیمانے عام طور پر ناقص اور ادھورے رہے
ہیں۔ جس زمانے میں زبان و بیان، صنائع و بدائع اور عروضی نزاکتوں
کو شاعری کی کسوٹی قرار دیا گیا اس دور میں وقتی طور پر متشاعروں اور فن
کے بازی گروں نے ادب کی دنیا میں اعتبار حاصل کر لیا اور ان کی استادی
اور ملک الشعرائی کا سکہ چل گیا اسی طرح جس زمانے میں وطن پرستی، قوم پرستی،
انقلاب پرستی یا مزدور دوستی وغیرہ کو ہم نے شاعری کی اولین کسوٹی قرار دیا اس
زمانے میں حقیقی اور غیر حقیقی شاعر کا امتیاز مٹ گیا اور عام قارئین کے ساتھ
نقادوں نے بھی سب کو ایک نظر سے دیکھنا شروع کیا تا آں کہ زمانے نے
خود آکر اپنا فیصلہ نہیں سنایا۔ آج کے دور میں اس طرح کی کسوٹیوں نے
اپنا اعتبار کھو دیا ہے اس لئے لفظ و معنی کی وحدت اور فن پارے کی مکمل
تخلیقی نوعیت ہی آج کی کسی نظم یا کسی شعر کی کامیابی کی ضامن ہو سکتی ہے
آج کی شاعری کا مطالعہ اور اس پر رائے زنی کے لئے زبان و بیان کے
بندھے ٹکے اصولوں سے نصابی قسم کی واقفیت یا چند نظریوں کا کتابی اور
اخباری علم ہی کافی نہیں خود قاری اور نقاد کے لئے زندگی کے لاتعداد

تجربوں میں شمولیت اور ان کا ادراک و احساس بہت ضروری ہو گیا ہے اس لئے اب کتابی اور نظریاتی تنقید کی نارسائی کا احساس عام ہوتا جا رہا ہے۔ مخلص، دردمند، حساس، باذوق اور زندگی کا پارکھ ہونا پہلے صرف شاعروں کے لئے ضروری سمجھا جاتا تھا لیکن اب شاعری سے لطف اندوز ہونے کے لئے یا اس پر محاکمہ و تبصرہ کرنے کے لئے قاری و ناقد کو بھی اپنے اندر یہ خصوصیتیں پیدا کرنی پڑیں گی۔ شاعر اور قاری یا شاعر اور نقاد کا رشتہ اب زیادہ فطری اور حقیقی ہوگا اور ہونا چاہئے۔

جدید تر شاعری کی اس عمومی صورتِ حال کو سمجھنے کے بعد جدید تر غزل کی نوعیت اور اس کی خصوصیت کو سمجھنا نسبتاً آسان ہو جاتا ہے۔ جدید تر غزل کی ایک نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس غزل پر آپ کسی قسم کا لیبل نہیں لگا سکتے، نہ کسی ایک صفت یا کیفیت کے دائرے میں اس کو مقید کر سکتے ہیں اس لئے گذشتہ دور کے غزل گویوں کی طرح اس دور کے غزل کہنے والوں کو آپ ان اصطلاحوں کی مدد سے نہیں سمجھ سکتے جیسے صوفی شاعر، رند شاعر، خمریات کا شاعر، عشق حقیقی کا شاعر، عشق مجازی کا شاعر، ہوس ناکی اور معاملہ بندی کا شاعر، سیاسی شاعر، غم جاناں کا شاعر، غم دوراں کا شاعر، قنوطی شاعر، رجائی شاعر، زبان و محاورے کا شاعر، وغیرہ کہہ کر پہلے ہم خود سمجھتے یا دوسروں کو سمجھایا کرتے تھے۔ ویسے غزل کی اپنی ایک مستحکم روایت یہ رہی ہے کہ اس نے ہمیشہ رمز و ایما کا سہارا لیا ہے اور علامات اور اشاروں میں گفتگو کرتی رہی ہے یوں تو غزل میں اور بھی کئی طرح کے رنگ اور اسلوب رہے ہیں، غزل قصیدہ طور سے لے کر ناصحانہ، اخلاقی، اصلاحی اور سیاسی غزلیں تک لکھی گئی ہیں لیکن جب بھی غزل نے اپنا مخصوص ایمائی اور رمزیاتی انداز کو ترک کر کے اور اپنے طریقۂ راسخہ سے ہٹ کر

دوسری ڈگر اختیار کی ہے اس کا وار ہلکا پڑ گیا ہے اور اس طرح کی شاعری کو غیر متغزلانہ قرار دیا گیا ہے۔ گویا رمزیت و ایمائیت خود اس کی ایسی خصوصیت ہے جو اس کے دائرہ اثر کو وسیع کرتی ہے اور اسے کسی مخصوص مسلک یا نصب العین سے وابستہ کرنے کے بجائے عالم گیر انسانی جذبات و محسوسات سے منسلک رکھتی ہے۔ غالباً اسی لئے رشید احمد صدیقی نے ایک جگہ لکھا ہے کہ اچھی غزل کہنے کے لئے شاعر کو ترک نسب کرنا پڑتا ہے اور اسے اس برادری میں شامل ہونا پڑتا ہے جسے انسان کہتے ہیں۔ اور میر نے ایک جگہ اپنے کارناموں کا ذکر کرتے ہوئے کہا ہے کہ انھوں نے:

پہنچایا ہے آدم تیئں واعظ کے نسب کو

نئے شاعر نے واعظ ہی نہیں عاشق، رند، رومانی باغی، مبلغ، مجاہد، انقلابی اور اشتراکی سب کے نسب نامے کو پھر سے ایک بار آدم کے ساتھ جوڑنے کی کوشش کی ہے۔ اور آدمی کے چہرے سے اس کا اوپری خول اتار کر اس کے باطن میں جھانکنے کی کوشش کی ہے۔

اگر ہم جدید تر غزل میں صرف ان جذبات و محسوسات کو دیکھنے کی کوشش کریں جن کا تعلق عشق و محبت سے ہے تو ہمیں یہاں نئے شاعر کا رویہ خاصا بدلا ہوا نظر آئے گا۔ زندگی میں عشق کی مرکزیت اور اولیت سے انکار کی روایت تو ہمیں غالب کے یہاں ملتی ہے اور یگانہ اور فراق نے بھی اس تصور پر کاری ضرب لگائی ہے لیکن جدید تر غزل میں یہ تصور اور بھی سیال ہو گیا ہے اور زندگی کے لاتعداد مسائل میں یہ نقطہ کبھی تو منظر آتا ہے اور کبھی خود شاعر کو اس کے مبہم ہونے کا احساس ہونے لگتا ہے۔ کسی زمانے میں فراق کی غزل میں یہ کیفیت

دیکھ کر کہ یہاں محبوب ظالم اور جفاکار ہونے کے بجائے وفاشعار ہے اور ہجر کے صدمے صرف عاشق کے حصے میں نہیں آئے ہیں بلکہ محبوب کو بھی اس کے لئے خاک بسر ہونا پڑا ہے، جعفر علی خاں اثر نے اپنی برہمی کا اظہار کرتے ہوئے لکھا تھا کہ یہ تو سراسر آداب شاعری اور آداب غزل کے خلاف ہے۔ معلوم نہیں جدید تر غزل کے بارے میں موصوف کا کیا تاثر ہو جہاں عاشق اور محبوب دونوں ایسی کیفیتوں سے دوچار ہیں جہاں آداب عشق اور آداب غزل دونوں آداب زندگی کے سامنے مات کھا گئے ہیں۔

تو کون ہے تیرا نام کیا ہے
کیا سچ ہے کہ تیرے ہو گئے ہم (ناصر کاظمی)

آگے آگے کوئی مشعل سی لئے چلتا تھا ہائے کیا نام تھا اس شخص کا پوچھا بھی نہیں
(شاذ تمکنت)

ٹھہری ٹھہری تو اک چہرے پر ٹھہری رہی برسوں بھٹکی ہے تو پھر آنکھ بھٹکتی ہی رہی ہے
(وحید اختر)

چراغ بزم ابھی جان انجمن نہ بجھا کہ یہ بجھا تو ترے خد و خال سے بھی گئے
(عزیز حامد مدنی)

سائے کو سائے میں گم ہوتے تو دیکھا ہوگا یہ بھی دیکھو کہ تمہیں ہم نے بھلایا کیسا
(سلیم احمد)

سرائے دل میں جگہ دے تو کاٹ لوں اک رات نہیں ہے شرط کہ مجھ کو شریک خواب بنا
(حسن نعیم)

رہو جس کا نام ہے کوئی نہ جس کی شکل ہے کوئی اک ایسی شے کا کیوں ہمیں ازل سے انتظار ہے
(شہریار)

اب ملے ہم تو کئی لوگ بچھڑ جائیں گے　　انتظار اور کرو اگلے جنم تک میرا

(بشیر بدر)

اوپر جو اشعار دئے گئے ہیں وہ نہ تو اس عاشق کے ہیں جو محض عشق ہی کو اپنا مقصود مدعا جانتا ہے اور نہ اس سیاسی انسان کے جس نے عشق کے جذبے کو حقیر اور غیر مفید یا غیر سیاسی سمجھ کر ترک عشق کا کوئی منصوبہ بنا لیا ہے اور نہ اس مرد مجاہد کا یہ رویہ ہے جو انقلاب کرنے کے لئے جا رہا ہے اور غم جاناں کو اپنے پاؤں کی بیڑی سمجھ کر اسے جھٹک دینے کی فکر میں ہے۔ بلکہ ان شعروں میں حسن و جمال سے انسانی فطرت کے ازلی لگاؤ اور زندگی کے تضادات میں فرد کی فرد سے دوری اور علیحدگی کا حیرت انگیز احساس ہے۔ یہ اشعار نہ وفاداری سے تعلق رکھتے ہیں اور نہ بیوفائی سے، پھر بھی حقیقی معلوم ہوتے ہیں اور ان میں محبت کی کسک ملتی ہے۔ نہ صرف حسن و عشق بلکہ زندگی اپنی تمام تر وسعتوں کے ساتھ آج کے شاعر کے ہاتھ میں ایک الجھے دھاگے کی طرح ہے جسے وہ سلجھانا چاہتا ہے۔ وہ ذات اور کائنات کے رشتے کو سمجھ کر اس کے حدود کا تعین کرنا چاہتا ہے۔ اس لئے آج کی غزل میں ماحول فطرت اور اس کے مظاہر علامت بن کر سامنے آتے ہیں۔

رین اندھیری ہے اور کنارہ دور　　چاند نکلے تو پار اتر جائیں

(ناصر کاظمی)

دھیان کی سیڑھیوں پہ پچھلے پہر　　کوئی چپکے سے پاؤں دھرتا ہے

(ناصر کاظمی)

خاک بھی اڑ رہی ہے رستوں پر　　آمد صبح کا سماں بھی ہے

(ناصر کاظمی)

بین کرتی ہے دریچوں میں ہوا — رقص کرتی ہیں سیہ پرچھائیاں
(سلیم احمد)

چلا ہے مجھ سے آگے میرا سایہ — سو میں بھی ساتھ چلتا جا رہا ہوں
(سلیم احمد)

یہ چاہا تھا کہ پتھر بن کے جی لوں — سو اندر سے پگھلتا جا رہا ہوں
(سلیم احمد)

دلوں کی اور دھواں سا دکھائی دیتا ہے — یہ شہر تو مجھے جلتا دکھائی دیتا ہے
پکارتی ہیں بھرے شہر کی گزرگاہیں — وہ روز شام کو تنہا دکھائی دیتا ہے
یہ لوگ ٹوٹی ہوئی کشتیوں میں سوتے ہیں — مرے مکان سے دریا دکھائی دیتا ہے
(احمد مشتاق)

اپنے سوئے ہوئے سورج کی خبر لے جا کر — اس کمیں گاہ میں کرنوں کو پکڑتا گیا ہے
(ظفر اقبال)

میں ڈوبتا جزیرہ تھا موجوں کی مار پر — چاروں طرف ہوا کا سمندر سیاہ تھا
(ظفر اقبال)

چہروں کی دھند بجھنے لگی شام سے ظفر — رنگ ہوائے شام کچھ ایسا ہی زرد ہے
(ظفر اقبال)

میں بکھر جاؤں گا زنجیر کی کڑیوں کی طرح — اور رہ جائے گی اس دشت میں جھنکار مری
(ظفر اقبال)

زندگی ہے جو آنکھوں کے آئینوں میں کبھی — کٹے بیٹھے ہوئے اندر کی انتہا ہی تو ہے
(ظفر اقبال)

ہوا کی تخت فصیلیں کٹہری میں چاروں طرف نہیں یہاں سے کوئی راستہ نکلنے کا

(ظفر اقبال)

لوگ سبھی آن کے یکجا مجھے کرتے ہیں کہ میں ریت کی طرح بکھر جاتا ہوں تنہائی میں

(ظفر اقبال)

کیا ہوں ظفر اندھیرے اجالے کی جنگ میں دن سارے وجود میں یہ ڈھونڈتا ہے کیا

(ظفر اقبال)

جہاں تلک بھی یہ صحرا دکھائی دیتا ہے مری طرح سے اکیلا دکھائی دیتا ہے

نہ اتنا تیز چلے سرپھری ہوا سے کہو شجر پہ ایک ہی پتا دکھائی دیتا ہے

یہ ایک ابر کا ٹکڑا کہاں کہاں برسے تمام دشت ہی پیاسا دکھائی دیتا ہے

وہیں پہنچ کے گرائیں گے بادباں اب تو وہ دور ایک جزیرہ دکھائی دیتا ہے

کھلی ہے دل میں کسی کے بدن کی دھوپ شکیب ہر ایک پھول سنہرا دکھائی دیتا ہے

(شکیب جلالی)

گلے ملا نہ کبھی چاند بخت ایسا تھا ہرا بھرا بدن اپنا درخت ایسا تھا

(شکیب جلالی)

فصیل جسم پہ تازہ لہو کے چھینٹے ہیں حدود وقت سے آگے نکل گیا ہے کوئی

(شکیب جلالی)

وہاں کی روشنیوں نے بھی ظلم ڈھائے بہت میں اس گلی میں اکیلا تھا اور سائے بہت

(شکیب جلالی)

اک رات ہم ایسے ملیں جب دھیان میں سائے نہ ہوں

جسموں کی رسم و راہ میں روحوں کے سناٹے نہ ہوں

(ساقی فاروقی)

میں آنسوؤں میں نہایا ہوا کھڑا ہوں ابھی　　جنم جنم کا اندھیرا بلا رہا ہے مجھے

(ساقی فاروقی)

میں وہ مردہ ہوں کہ آنکھیں مری زندوں جیسی　　بین کرتا ہوں کہ میں اپنا ہی ثانی نکلا

(ساقی فاروقی)

مجھے لبوں پہ ہے بوسوں کی راکھ بکھری ہوئی　　میں اس بہار یہ راکھ بھی اڑا دوں گا

(ساقی فاروقی)

ایک مدت سے چراغوں کی طرح جلتی ہیں　　ان ترستی ہوئی آنکھوں کو بجھا دو کوئی

(ساقی فاروقی)

کھل گئی تھی آندھیوں کے سامنے دل کی کتاب　　ایک کاغذ سا ہوا میں دیر تک اڑتا رہا

اس طرف جاتی سڑک پر روشنی سہمی رہی　　دوپہر تک تنگ گلیوں میں دیا جلتا رہا

(بمل کرشن اشک)

وہ دیودار کی ٹہنی پہ رک گیا سا چاند　　ہوا چلے تو ابھی کروٹیں بدلنے لگے

(بمل کرشن اشک)

اب ٹوٹنے ہی والا ہے تنہائی کا حصار　　اک شخص چیختا ہے سمندر کے آر پار

(عادل منصوری)

شاید کوئی چھپا ہوا سایہ نکل پڑے　　ابھرے ہوئے بدن میں صدا تو لگائیے

(عادل منصوری)

مرے کمرے میں جیسے میں نہیں ہوں　　نہ جانے دوسرے کمرے میں کیا ہے

(محمد علوی)

لمبی سڑک پہ دور تلک کوئی بھی نہ تھا　　پلکیں جھپک رہا تھا دریچہ کھلا ہوا

(محمد علوی)

آبلہ پا ہوں آپ اپنے ہی نقش قدم سے ڈرتا ہوں
تنہا تنہا پھرتے پھرتے اپنا سایہ بھول گیا
(شاذ تمکنت)

وقت بے رحم ہے لمحوں کو کچل جائے گا    دن کو رو رو کے مہینوں میں بدل جائیگا
(شاذ تمکنت)

منزل صبح آگئی شاید    راستے ہر طرف کو جانے لگے
(محبوب خزاں)

میں دن ہوں میری جبیں پر دکھوں کا سورج ہے
دیے تو رات کی پلکوں پہ جھلملاتے ہیں
(بشیر بدر)

کتنی صدیوں کی قسمتوں کا امیں    کوئی سمجھے بساط لمحہ کیا
(بشیر بدر)

ہر نئے چہرے سے پیدا اک نیا چہرا ہوا    طاق نسیاں پہ ہے کوئی آئینہ رکھا ہوا
(مہیا وحید)

یہ دھوپ تو ہر رخ سے پریشان کرے گی    کیوں ڈھونڈ رہے ہو کسی دیوار کا سایہ
(اطہر نفیس)

تنہائی کی یہ کون سی منزل ہے رفیقو    تا حد نظر ایک بیابان سا کیوں ہے
(شہر یار)

عجیب سانحہ مجھ پر گزر گیا یارو    میں اپنے سائے سے کل رات ڈر گیا یارو
(شہر یار)

دھوپ کے قہر کا ڈر ہے تو دیار شب سے سر برہنہ کوئی پرچھائیں نکلتی کیوں ہے

(شہریار)

ہر تازہ پل کے دوش پہ ماضی کی لاش ہے

لمحوں کے ٹوٹنے کی صدا دل خراش ہے

(مظفر حنفی)

مگر وجود کے احساس سے نجات کہاں اگرچہ غم کی سبھی انتہاؤں سے گزرا

(مظفر حنفی)

بڑھتا رہا یونہی مرے اندر کا ریگ زار شبنم کی یاد آئی تو کانٹوں پہ سو لیا

(مظفر حنفی)

پیچھے نہ بھاگ وقت کی اے ناشناس دھوپ

سایوں کے درمیان ہوں سایہ نہیں ہوں میں

(عبداللہ علیم)

رات ہمیں پھر تنہا پا کے جانے کیا کر بیٹھے حسرت سے ہم دیکھ رہے ہیں دن کا سورج ڈھلتے

(پرکاش فکری)

اوپر جو مثالیں دی گئی ہیں ان سے اندازہ لگانا کچھ مشکل نہیں کہ یہ غزل انسانی زندگی اور اس کے ماحول کے رشتوں اور رابطوں کو بالکل نئے انداز میں دیکھتی ہے۔ اس غزل میں داخلیت اور خارجیت کی حدیں ختم ہو گئی ہیں اور شعر میں معنی کی کئی سطحیں ابھرتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔ ان اشعار میں قافیوں کی رعایت سے پرانے مضامین یا عشق و عاشقی کی کیفیات کو لفظی الٹ پھیر کے ساتھ دہرانے کی کوشش کی گئی ہے۔ ان میں وہی کیفیتیں ہیں جن سے آج کا شاعر دوچار ہے اور ان کے اندر

سایوں اور دھندلکوں کی دبی آویزش ہے جو آج کے انسان کا مقدر ہے۔

چونکہ جدید تر غزل جدید تر ذہنی کیفیات اور طرز احساس کی پیداوار ہے اس لئے اس غزل میں ہمیں ایک نئی فضا اور ایک نیا ذائقہ ملتا ہے۔ اس غزل میں پرانی علامتوں کی تکرار اور گھسے پٹے تلازموں کے بجائے تازہ تر علامتیں اور الفاظ کے نئے تلازمے ملتے ہیں۔ یہ الفاظ اور علامتیں ہمیں ہر جگہ زندہ اور محسوس شکل میں دکھائی دیتی ہیں۔ دن، رات، اندھیرا، اجالا، سورج، چاند، شام، سناٹا، تنہائی، چراغ، ہوا، دھوپ، آواز، گھر، دریچہ، کمرہ، دروازہ، دستک، سڑک، راستہ، دھند، دھواں، چہرہ، سایہ، پرچھائیں، درخت، پتہ، ٹہنی، فصیل، حصار، سمندر، بادبان، جزیرہ، ابر، پتھر، خاک، ریت، راکھ اور اس طرح کے بہت سے الفاظ غزل میں ایک نئی معنویت کے ساتھ استعمال کئے گئے ہیں اس طرح کہ غزل کی لفظیات اور اس کی مخصوص فضا بالکل بدلی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ غزل کی فرسودگی اور اس کی اکتا دینے والی لفظیات کے دائرے کو توڑنے کی کوشش پہلے بھی ہوئی ہیں لیکن بسا اوقات اس کوشش میں غزل غزل نہیں رہ پاتی، وہ گیت، دوہے یا بیانیہ نظم سے قریب ہو جاتی ہے۔ آج کے شعراء کے یہاں بھی ایسی چیزیں مل جائیں گی لیکن بیشتر اچھے غزل گویوں نے غزل کے مخصوص رمزیاتی اور ایمائی طریق کار کو ملحوظ رکھا ہے۔ غزل کی بنیادی روایت میرے نزدیک اس کا یہی رمزیاتی اور ایمائی انداز اور اسکی تہہ داری اور پہلو داری ہے۔ جدید تر غزل اپنی اس بنیادی روایت سے ہٹی ہوئی نہیں ہے، گو کہ قفس و آشیانہ، صیاد و گلچیں، دیر و کعبہ، ... مے خانہ، ساقی، موسیٰ و طور، قیس و فرہاد، واعظ و محتسب اور اس طرح کی

علامتوں کے استعمال نہ ہونے سے بظاہر یہ غزل ہماری غزلیہ شاعری سے کچھ الگ سی معلوم ہوتی ہے۔ دراصل جدید تر شاعر نے پرانی علامتوں کو اپنی ذہنی کیفیات کے اظہار کے لئے ناکافی سمجھ کر خود اپنے ماحول اور قریبی زندگی سے علامتیں وضع کی ہیں اور اس نے اس سلسلے میں خود اپنے حواس خمسہ کو اشارہ نما بنایا ہے۔ اس عمل میں اُردو غزل اپنی دھرتی سے بہت قریب آگئی ہے۔ اس کی عجمیت جس کی وجہ سے وہ ہمیشہ فارسی غزل کا چربہ سمجھی جاتی تھی اب قریب قریب ختم ہو گئی ہے۔ میں سمجھتا ہوں اُردو غزل کی تاریخ میں یہ ایک اگلا قدم ہے۔

جدید تر غزل ہمارے نزدیک غزل کی وہ صورت ہے جو یگانہ، فراقؔ اور شاد عارفی کی غزل کے بعد ایک نئی فضا اور نیا لہجہ لے کر ابھری ہے۔

اس غزل کے خد و خال ۱۹۵۰ء کے بعد سامنے آنے والی نسل کے یہاں پہلے پہل ابھرنے شروع ہوئے جس میں ناصر کاظمی، احمد مشتاق، سلیم احمد، ظفر اقبال کو نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ ۶۰ء کے لگ بھگ ایک نئی نسل اس قافلے میں شامل ہوئی ہے جس میں شکیب جلالی، بمل کرشن اشک، محمد علوی، شہریار، عادل منصوری، ساقی فاروقی، مظفر حنفی، پرکاش فکری اور دوسرے نئے شعراء شامل ہیں جو ان شعراء کے دوش بہ دوش اپنی غزل کے ذریعہ ہماری شاعری کو ایک نئے ذائقے سے روشناس کرا رہے ہیں۔

---

وزیر آغا

# اُردو غزل

سوال یہ ہے کہ کیا غزل نے ہمیشہ زمانے کا ساتھ دیا ہے یا نہیں؟ واضح رہے کہ یہ موجودہ بحث کے لئے غزل سے میری مراد اُردو غزل ہے اور زمانہ سے میرا اشارہ اس روحِ عصر کی طرف ہے جو کسی خاص دور کے جملہ رجحانات، اقدار، انکشافات اور دیگر عناصر کے امتزاج سے متشکل ہوتی ہے۔ ساتھ دینے سے مراد یہ نہیں کہ غزل روحِ عصر میں ضم ہو جاتی ہے بلکہ یہ کہ وہ اس کا اظہار بن کر نمودار ہوتی ہے۔ تو سوال یوں مرتب ہوا کہ کیا غزل نے ہر دور کی روح کی ترجمانی کی ہے یا نہیں؟ میرا موقف یہ ہے کہ اُس نے یقیناً ایسا کیا ہے اور کامیابی کے ساتھ!

مضمون کی تنگ دامانی کے پیشِ نظر تفاصیل میں جانا میرے لئے ممکن نہیں اس لئے میں اپنے موقف کی حمایت میں اُردو کے صرف تین زمانوں کا ذکر کروں گا — میرؔ اور غالبؔ کا زمانہ، حالیؔ اور اقبالؔ کا زمانہ (مختصراً) اور جدید دور! (تفصیل کے ساتھ)۔

میرؔ اور غالبؔ کا زمانہ مغل سلطنت کے زوال اور انحطاط کا دور تھا۔ اس دور میں مرکزی طاقت کے کمزور ہوتے ہی کئی قومیں سر اٹھانے لگی تھیں۔

انگریز، سکھ، مرہٹے اور روہیلے خاص طور پر سرگرم اور متحرک تھے ۔ باہر سے حملے کا ہر دم خطرہ تھا۔ بلکہ نادر شاہ اور احمد شاہ ابدالی کے حملوں نے تو لڑکھڑاتی ہوئی مغل سلطنت پر کاری ضربیں بھی لگائیں ۔ ملک میں طوائف الملوکی کا دور دورہ تھا۔ قدریں روبہ زوال تھیں ۔ بانکوں اور دوسرے پیشہ ور سپاہیوں نے انتشار پھیلا رکھا تھا۔ اور جان و مال کی حفاظت کرنے والا کوئی نہیں تھا ۔ ان حالات میں ملک کے باشندوں کے لئے اس کے سوا اور کوئی چارہ کار نہ تھا۔ کہ وہ عافیت کوشی اور فرار کے رجحان کے تحت حقائق سے آنکھیں چرانے کی کوشش کرتے فرار کا یہ رجحان کئی صورتوں میں سامنے آیا۔ کبھی تو اس نے عیش و عشرت کی صورت اختیار کی ۔ کبھی ایک درویشانہ مسلک کے تحت زندگی سے منہ موڑا اور کبھی درباری سازشوں مذموم حرکات اور نشہ آور اشیا کے استعمال میں ڈھل گیا ۔ اس زمانے میں عوام کی جذباتی اور ذہنی جہت اندر سے باہر کی طرف نہ رہی ۔ جو نارمل حالات میں ناگزیر ہے۔ بلکہ باہر سے اندر کی طرف ہو گئی جس کے باعث قنوطیت اور انفعالیت کا تسلط عام طور سے قائم ہوا ۔ بحیثیت مجموعی اس سارے دور کی روح، ایک ڈری سہمی ہوئی عافیت کوشی میں مبتلا، زخمی اور پٹی ہوئی روح تھی ۔ چنانچہ اس دور کی غزل نے اسی روح عصر کی ترجمانی میں کبھی تو فریاد کی صورت اختیار کی اور کبھی صوفیانہ مسلک کے تحت ۔ زندگی کے مظاہر کو خندۂ استہزا میں اڑانے کی کوشش میں مصروف نظر آنے لگی ۔ میر درد اور آتش کا درویشانہ مسلک، انشا اور سودا کی نیش زنی اور غالب کی آنسوؤں میں بھیگی ہوئی مسکراہٹ یہ سب کچھ خارجی زندگی کی ہولناکی، بے راہ روی، انتشار، اور ....

طوائف الملوکی سے ذات کو بچانے ہی کا ایک عمل تھا۔ جب غزل نے اس رجحان کو اپنے دامن میں جگہ دی اور اسے فن کے ذریعہ رفعت آشنا کیا تو گویا اس اقدام سے اپنے زمانے کے غالب رجحان کی ترجمانی بھی کی چنانچہ اسے نظرانداز کرنا بے حد مشکل ہے۔

میرؔ اور غالبؔ کا زمانہ "تحفظِ ذات" کا دور تھا اور اس زمانے کی غزل نے تحفظِ ذات ہی کا مسلک اختیار کیا۔ مگر حالیؔ اور اقبالؔ کا عہد "اثباتِ ذات" کا زمانہ تھا اور صاف محسوس ہوتا ہے کہ غزل نے اس زمانے کا بھی ساتھ دیا اور اپنے اندر ایک ایسے تعمیری رجحان کی پرورش کی جو براہِ راست اس کے لہجہ پر اثرانداز ہوا۔ دراصل حالیؔ اور اقبالؔ کا دور ایک طویل سیاسی تگ و دو ہی کا دور نہ تھا بلکہ اس دور میں ہندی مسلمانوں نے اپنی انفرادیت اور قومیت کو تلاش کرنے کی بھی سعی کی اور اس لئے بہت سی بیرونی اور اندرونی قوتوں سے برسرِ پیکار ہوئے۔ ہر طرف ایک عجیب سی بے قراری، تحرک اور ذات کو نمایاں کرنے کا رجحان مسلط ہوا اور اہلِ ہند نے شاید صدیوں کے بعد اپنے محدود سے خول سے باہر نکل کر دنیا اور اس کی کروٹوں کو محسوس کرنے کی کوشش کی۔ یہ کوشش کئی صورتوں میں منظرِ عام پر آئی۔ اس نے پیرویٔ مغربی کی بھی صورت اختیار کی اور اسلاف کے کارناموں سے اخذ و اکتساب کے رجحان کو بھی مہمیز لگائی اس نے سیاسی شعور کو بھی سنوارا اور سماجی سطح پر نیروں کا منصوبہ بھی وضع کیا غرض یہ کوشش اثباتِ ذات کی ایک سعی تھی اور اس لئے اس کے تحت حالیؔ کی غزل میں پٹی ہوئی لفظی تراکیب سے نجات پانے کی ایک روش ابھری جو

جو مداحل سیاسی اور سماجی انجماد سے نجات پانے کی ایک کاوش تھی۔ بے شک حالی کی غزل پر اصلاح کا جذبہ براہ راست اثر انداز ہوا اور حالی اپنی قادرالکلامی کے باوصف اس عظمت کے مدارج تک نہ پہنچ سکے جو ان کا قدرتی حق تھا لیکن حالی کی غزل نے زمانے کی نئی آواز کا یقیناً ساتھ دیا اور یہ بڑی بات تھی۔ اثبات ذات کا یہ رجحان یگانہ کے ہاں ایک انتہائی صورت اختیار کر کے قریب قریب ایک نفسیاتی عارضے میں مبدل ہوا مگر اس نے اپنے پورے نکھار، توازن اور توانائی کا اظہار علامہ اقبال کی غزل میں کیا۔ اقبال کی غزل قوم کی سیاسی اور روحانی تگ و دو کا ایک ایسا صحیفہ ہے جس کی عظمت اور خلوص سے کوئی انکار کر ہی نہیں سکتا۔ ان کی غزل اس بات کو بھی ثابت کرتی ہے کہ اردو غزل کو زمانے کی نئی کروٹوں کا عکاس بننے کی بے پناہ صلاحیت حاصل ہے۔

جدید دور میں غزل نے ایک بار پھر خود کو نئے زمانے کی آواز بنا کر پیش کیا ہے۔ بے شک جدید دور ہم سے اس قدر قریب ہے کہ ہم اس کے خدوخال کو پوری طرح دیکھ بھی نہیں سکتے تاہم اس کے بعض نقوش ابھر سے واضح ہونے لگے ہیں اور یہ سوال کرنا ممکن ہو گیا ہے کہ کیا غزل ان نقوش کی عکاسی کر رہی ہے یا نہیں؛ مثلاً ان میں سے ایک نقش تو "نفی ذات" کا غماز ہے اور یہ مزاجاً.... بین الاقوامی ہے انیسویں صدی کے برعکس جو انسان کے لئے تیقن اور اعتماد کا دور تھا بیسویں صدی تشکک، خود اذیتی اور گومگو کا زمانہ ہے، سائنس نے مادے کی ٹھوس حقیقت پر ضرب لگا کر اور آسمان کی حدود کو کئی گنا پھیلا کر انسان کی خود اعتمادی اور تیقین کو مجروح کیا ہے اور دو عظیم جنگوں نے اس کے تہذیبی حصار میں دراڑیں سی ڈال دی ہیں۔ نتیجتہً انسان کا باطن ایک

عجیب سی شکست و ریخت کی زد میں آیا ہے تجریدی مصوری سے لے کر ٹوٹی پھوٹی ہوئی شاعری تک اور ہپی ازم سے لے کر ایل ایس ڈی ..... کے استعمال تک شکست و ریخت کے سلاسل دراز ہوتے چلے گئے ہیں مجموعی طور پر ذات کی نفی کا رجحان عام ہے اور اُردو کی جدید غزل نے بھی اس سے اثرات قبول کئے ہیں۔ دوسرا نقش ایک مثبت عمل ہے اور اس کا نہایت گہرا تعلق ارد گرد کے ماحول سے ہے۔ قصہ یہ ہے کہ جدید دور سے قبل غزل نے صرف تلمیحات اور لفظی تراکیب کے سلسلے میں بڑی حد تک روایت کا ساتھ دیا تھا بلکہ زمین سے اپنے بندھن بھی مضبوط نہیں کئے تھے لیکن جدید دور میں غزل نے اپنی جنم بھومی کو از سر نو دریافت کیا ہے اور اس کی اشیاء، مظاہر اور ثقافتی ورثے سے اپنا تعلق قائم کیا ہے۔ اس ضمن میں 'اُردو شاعری کا مزاج' سے مندرجہ ذیل اقتباس شاید بے محل نہ سمجھا جائے۔

• جدید غزل میں پیڑ، جنگل، پتھر، برف، گھر، شہر، پتے، شاخیں، دھوپ، سورج، دھواں، زمین، آندھی، سانپ، کھڑکی، دیوار، منڈیر، گلی، کبوتر، ڈھول، چاندنی، رات اور درجنوں دوسرے الفاظ اپنے تازہ علامتی رنگوں میں ابھر آئے ہیں۔ ان الفاظ کی اہمیت اس بات میں ہے کہ یہ اپنے ماحول کے عکاس ہیں اور زمین کی باس اور رنگ کو قاری تک پہنچاتے ہیں۔ زمین جس پر سال کے بیشتر حصے میں تیز سورج چمکتا ہے، آندھیاں آتی ہیں، دھواں اور غبار چھا جاتا ہے اور پھر اچانک ساون کی برکھا ہر شئے پر سبز رنگ انڈیل دیتی ہے۔ جہاں شہر، گھروں، کھڑکیوں، منڈیروں، کواڑوں اور گلیوں کی ایک گڈمڈ سی تصویر کو پیش کرتے ہیں۔ اور جہاں جنگل اپنے پیڑوں

پتوں، شاخوں، سانپوں اور سایوں سے ہر گزرنے والے کو اپنی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ یہ ماحول ایرانی چمن اور سطح مرتفح کا ماحول نہیں بلکہ جنگلوں، شہروں، دیہاتوں اور کھیتوں کا ماحول ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر علامتیں اسی ماحول سے اخذ کی جائیں تو ان میں شاعر اپنی ذات کا اظہار نسبتاً آسانی سے کر سکے گا۔ اُردو غزل میں غالباً یہ پہلا موقعہ ہے کہ شعراء کی ایک پوری جماعت نے اپنے احساسات کو ارد گرد کی اشیا، مظاہر اور علائم کی زبان میں پیش کرنے کی بھر پور کوشش کی ہے۔"

جدید غزل کی ایک اور اہم خصوصیت یہ ہے کہ اس میں ایک "دوسری ہستی" کے ابھرنے کا منظر صاف دکھائی دینے لگا ہے جو "نئے انسان" کے طلوع ہونے سے ایک بڑی حد تک مماثل ہے۔ اس اعتبار سے بھی جدید غزل نے نئے زمانے کا پوری طرح ساتھ دیا ہے۔ مثلاً یہ چند اشعار دیکھئے جو میں نے جدید غزل کے انبار سے بغیر کسی خاص کاوش کے چن لئے ہیں:

یوں رات کو ہوتا ہے گماں دل کی صدا پر
جیسے کوئی دیوار سے سر پھوڑ رہا ہے

وہ دیا جس سے مرے قلب و نظر روشن تھے
میں نے جب ہاتھ لگایا تو جلے ہاتھ مرے

خشک میدان بلاتے ہیں مگر کیا کیجے
سارے دریاؤں کو جانا ہے سمندر کی طرف

دل کے سینے میں دبا جاتا ہوں
زلزلے کیا مرے اندر آئے

میرے اندر بیٹھا کوئی میری ہنسی اڑائے
ایک پلک کو اندر جا کر باہر بھاگا آؤں

خود اپنی دید سے اندھی ہیں آنکھیں
خود اپنی گونج سے بہرہ ہوا ہوں

کرب کے شہر سے نکلے تو یہ منظر دیکھا
ہم کو لوگوں نے بلایا ہمیں چھو کر دیکھا

آندھیوں نے کر دیئے سارے شجر بے برگ و بار
ورنہ جب پتے بکھر سکتے، دل لرزتا اور بھی

اک ڈوبتے وجود کی میں ہی پکار ہوں
اور آپ ہی وجود کا اندھا کنواں ہوں میں

گھر سے چلا تو چاند میرے ساتھ ہو لیا
پھر صبح تک وہ میرے برابر چلا گیا

ظلمت بڑھی تو جسم کی مشعل سلگ اٹھی
وہ روشنی ہوئی کہ جہنم بھڑک اٹھا

مجھے پہچان لو اس خاک دھوئیں میں
میں صدیوں بعد پھر ظاہر ہوا ہوں

مجھ کو اک قطرۂ بے فیض سمجھ کے نہ گزر
پھیل جاؤں گا کسی روز سمندر کی طرح

تر مجھے سورج کی شعاعیں دے گئیں اک ہم سفر
میرا سایہ بھی مرے قد کے برابر ہو گیا

سائے کی طرح ساتھ چلے گی کوئی صدا
سنسان جنگلوں میں اکیلے بھی جا کے دیکھ

مجھ میں جو رہتا ہے اپنی فکر کرے وہ
میرا کیا ہے میں تو اک دن مر جاؤں گا

کنارے اب کھڑا خود سے کہہ رہا ہے کوئی
گماں گزرتا ہے یہ شخص دوسرا ہے کوئی

صاف محسوس ہوتا ہے کہ نئی غزل کا شاعر کسی ایسی دوسری ہستی کا ذکر کر رہا ہے جو ابھی پوری طرح ابھر کر تو اس کے سامنے نہیں آئی لیکن جس نے ایک آسیب کی طرح اس کے "گھر" پر قبضہ ضرور جما لیا ہے اور اب کبھی تو اس کے وجود کے اندر زلزلے لاتی ہے، کبھی اس کے سینے کی دیوار سے اپنا سر پھوڑتی ہے، کبھی سائے کی طرح سنسان جنگلوں میں اس کا پیچھا کرتی ہے، کبھی چاند کی طرح صبح تک اس کے برابر چلتی ہے، کبھی آب رواں کے آئینہ میں اُسے دکھائی دیتی ہے اور کبھی برملا کہہ اٹھتی ہے کہ مجھے پہچانو، میں صدیوں تک چھپی رہی لیکن اب ظاہر ہو گئی ہوں۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ نئی غزل میں یہ جو دوسری ہستی ظاہر ہوئی ہے یا کم سے کم جس کے مخفی ہاتھ کا دباؤ شاعر نے اپنے شانے پر محسوس کیا، کون ہے؟ اس کی بیقراری اور کسمساہٹ کی نوعیت کیا ہے؟ نیز اس کی آواز میں وہ کون سا کرب ہے

جس نے شاعر کی ذات کو محض دونیم نہیں کیا بلکہ ریزہ ریزہ کر دیا ہے؟ جس طرح Three Faces of Eve میں جب ایک شخصیت کے اندر سے دوسری شخصیت برآمد ہوتی تھی تو پہلی شخصیت از خود بجھ جاتی تھی۔ بالکل اسی طرح نئی غزل میں "دوسری شخصیت" نے اپنے وجود کا اعلان کر کے "پہلی شخصیت" میں دراڑیں سی پیدا کر دی ہیں اور وہ ٹکڑے ٹکڑے ہو کر زمین پر گرنے لگی ہے۔ ٹوٹ پھوٹ کے اس منظر کو کسی بھی غزل میں دیکھا اور دکھایا جا سکتا ہے۔ یوں کہنے میں بھی کوئی حرج نہیں کہ "پہلی شخصیت" شاعر کی ذات کا وہ اجتماعی رُخ ہے جو صدیوں کے جزرومد کے بعد ایک اکائی کی صورت میں مرتب ہوا تھا لیکن جو اب نئے زمانے کی بے پناہ کلبلاہٹ کی زد میں آ کر جگہ جگہ سے تڑخنے لگا ہے۔ چونکہ شاعر ایک نہایت حساس ہستی ہے اس لئے اس نے دوسروں سے کہیں پہلے اس شکست و ریخت کا نظارہ کر لیا ہے۔ جیسا اُسے محسوس ہوا ہے کہ وہ تو اپنی ذات کا اصلی رُخ ہی نہیں رہا بلکہ کسی اور رخ پر محض ایک نقاب کی حیثیت اختیار کر گیا ہے۔ شخصیت کے بجائے نقاب بن جانے کے اس کربناک احساس نے آج کے نئے غزل گو شاعر کے وجود کو گویا توڑ پھوڑ کر رکھ دیا ہے اور وہ ایک بے پتوار کشتی کی مانند بری طرح ڈولنے لگا ہے۔ مگر اصل بات شاید یہ نہیں کہ خول یا نقاب ٹوٹ یا پھوٹ رہا ہے بلکہ یہ ہے کہ اندر کی نئی ہستی باہر آنے کے لئے بیتاب ہے اور اپنے زور میں باہر کے نقاب کو تار تار کر رہی ہے۔ ایک تشبیہ سے اس کی وضاحت یوں ہوگی کہ درخت کی بیرونی چھال جگہ جگہ سے تڑخ سی گئی ہے۔ اس لئے نہیں کہ درخت کسی روگ میں مبتلا ہے بلکہ اس لئے کہ موسم بہار کا پیغام

پاتے ہی اس کے اندر سے ایک نئی اور تازہ چھال ابھرنے لگی ہے جو اپنے زور نمو سے باہر کی چھال کے ٹکڑے ٹکڑے کر رہی ہے۔

آج کے نئے شاعر نے تخلیق کے اسی نازک مقام پر کھڑے ہو کر غزل کہی ہے ایک طرف تو وہ چھال (یعنی اجتماعی رخ یا معاشرہ) کے ٹوٹنے کا منظر... دکھاتا ہے اور اس کے لئے دھوپ، صحرا، زلزلہ، سوکھی دھرتی، پت جھڑ، راکھ کا ڈھیر، کھڑکتے پتے، ترچھا سورج اور لاتعداد دوسرے مظاہر کو علامت کے طور پر استعمال کرتا ہے اور دوسری طرف وہ بار بار اپنے وجود کے اندر کی کسمساہٹ اور بیقراری کا ذکر کرتا ہے اور آسیب زدہ مکان یا اندھے کنویں میں جھانک کر اور جنگل یا صحرا کی جانب مراجعت کر کے اپنی تلاش کرنے لگتا ہے۔ تیسری طرف وہ اس "نئی ہستی" کے ظہور کا احساس دلاتا ہے جو اندھے کنویں جنگل یا آسیب زدہ مکان سے رہائی پانے کے لئے بیتاب ہے۔ واضح رہے کہ یہ نئی ہستی شاعر کی ذات کے اجتماعی رُخ کے نیچے سے ابھر کر باہر کو لپک رہی ہے اور اس کی یہ لپک غزل کی اس بنیادی حیثیت سے پوری طرح ہم آہنگ ہے جس کا رُخ ہمیشہ اندر سے باہر کی طرف رہا ہے۔

یوں دیکھئے تو نئی غزل کا شاعر ایک بے پناہ تخلیقی عمل کا پورا نقشہ پیش کر رہا ہے اس کے وجود کے اندر ایک کلبلاہٹ اور کہرام سا مچا ہے وہ خود ٹوٹ پھوٹ رہا ہے اور اُس کے اندر سے ایک نیا "پیکر" برآمد ہونے کے لئے بیتاب ہے۔

بے شک اس نئے پیکر نے ابھی پوری طرح جنم نہیں لیا۔ قیاس کہتا

ہے کہ جس روز ایسا ہو گیا، غزل سے اس کا بے پناہ تخلیقی کرب ہی چھن جائے گا۔ وجہ یہ کہ غزل ہمیشہ اندر اور باہر کے سنگم پر جنم لیتی ہے۔ اس کا پلڑا کسی ایک طرف کو جھک جائے تو اسی نسبت سے یہ اپنے اصل مزاج سے دور ہٹ جائے گی۔

ابھی ابھی میں نے نئی غزل کے "نئے پیکر" کا ذکر کیا ہے۔ اس سلسلے میں مزید یہ کہنا چاہتا ہوں کہ مجھے یہ نیا پیکر قوت اور تازگی کا مظہر دکھائی دیا ہے۔ بیشک اکثر و بیشتر مجھے شاعر کے احتجاجی رخ کی وساطت ہی سے اس نئے پیکر کی کلبلاہٹ کا احساس ہوا ہے تاہم کبھی کبھی ایسا بھی ہوا ہے کہ یہ پیکر اپنے میڈیم کو عبور کر کے خود اپنی آواز میں باتیں کرنے لگا ہے اس آواز میں جو اعتماد، قوت اور تازگی ہے، اس کے ثبوت میں نئی غزل کے اُن اشعار کو پیش کر سکتا ہوں جن میں شعرا نے "تعلّی" سے کام لیا ہے۔ مگر یہ تعلّی رسمی نہیں بلکہ انوکھی اور فطری ہے۔ اس قسم کی باتیں کہ

پھیل جاؤں گا کسی روز سمندر کی طرح

یا

خود اپنی دید سے اندھی ہیں آنکھیں
خود اپنی گونج سے بہرا ہوا ہوں

یا

وہ تو سمندروں کی طرح شانت ہو گیا

اس ہستی کی نورانی صورت، قوت اور اس کی پُر اعتماد آواز کی پوری طرح مظہر ہیں۔

تو یہ ہے وہ ہیولیٰ جو نئی غزل کے مطالعہ سے میرے ذہن کی گرفت میں آیا اور میرا یہ خیال ہے کہ یہی ہیولیٰ نئی غزل کا طرۂ امتیاز بھی ہے۔ شاید اُردو غزل کی زندگی میں یہ پہلا موقعہ ہے کہ وہ اتنے بڑے پیمانے پر ایک تخلیقی عمل سے آشنا ہوئی ہے۔ بیسویں صدی کے فرد کی حساس طبیعت اور پلک جھپکنے میں بات کی تہہ تک پہنچ جانے کے عمل نے اس کے ہاں زمانے کی تخفی کروٹوں کا نباض بننے کی جو بے پناہ صلاحیت پیدا کی تھی اصناف ادب میں اس کا بہترین اظہار نئی غزل میں ہو رہا ہے۔ یوں بھی غزل شاید وہ واحد صنف سخن ہے جو مزاجاً ان کروٹوں کو گرفت میں لینے کا سب سے زیادہ اہتمام کرتی ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ اُسے بیسویں صدی کے فرد کی باریک بینی اور ذہن و احساس کی قوت بھی حاصل ہو گئی ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ غزل نے... "اندر والے" کی کلبلاہٹ اور اس کے باہر کی طرف امڈنے کے عمل ہی کی عکاسی نہیں کی بلکہ اس عمل کے باعث باہر کی شخصیت کے ریزہ ریزہ ہونے کا منظر بھی دکھایا ہے اور یہ ایک اتنا بڑا کارنامہ ہے جو ادب کی دنیا میں شاذ و نادر ہی سرانجام پاتا ہے۔

---

رشید امجد

# غزل کے نئے اُفق

(مدیرانِ اوراق مضمون نگار کی بعض آرار سے متفق نہیں)

ولی سے پہلے دکھنی دور میں بھی غزلیں کہی گئی ہیں لیکن اس دور کی غزل پر ایک طرف گیت اور دوسری جانب مثنوی چھائی ہوئی ہے ۔ اس لئے غزل کا اپنا وجود نکھر کر سامنے نہیں آیا ۔ ولی نے پہلی بار غزل کو صنف کی حیثیت سے جانا ، پہچانا اور برتا ۔ ولی کی غزلوں میں سادگی اور بھولپن ہے ۔ پہلے دور میں ہندی اثرات نمایاں ہیں اور لہجہ گیت نما ہے لیکن دوسرے دور میں فارسی استعارات اور موضوع کی وجہ سے مقامیت ختم ہوتی ہوئی محسوس ہوتی ہے ۔ یہ رجحان جہاں غزل کے حق میں مفید ہوا وہاں اس نے غزل کو مقامی ذائقہ سے محروم کرکے نقصان بھی پہنچایا ۔ اگر ولی فارسی اثر اس حد تک قبول نہ کرتے تو ممکن ہے غزل کے مکمل وجود کی تکمیل میں کچھ وقت لگ جاتا ۔ مگر یہ دیر اس اعتبار سے بہتر ہوتی کہ غزل دھرتی کی کوکھ سے جنم لیتی اور یوں اس میں اپنائیت کا احساس شدید ہوتا ۔ ولی کے خلوص میں کوئی شبہ نہیں مگر یہ ماننا پڑے گا کہ انھوں نے علی بابا کی طرح خزانے پر قبضہ کرنے والی بات کی اس مانگے ہوئے اُجالے سے غزل کا ایوان تو ضرور روشن ہو گیا مگر غزل کچھ دیر کیلئے

اپنی ادبی قومیت سے محروم ہو گئی۔

ولی فارسی اثر سے براہ راست متاثر ہوئے اور انھوں نے اس کا براہ راست اظہار کیا مگر وہ اس اثر کی تخلیق نو نہ کر سکے۔ ہر فنکار متاثر ہوتا ہے مگر بڑا فنکار وہ ہے جو اس اثر کو اپنے اندر جذب کر کے اس کی دوبارہ تخلیق کرے۔ ولی یہ نہیں کر سکے۔ تاہم ولی کی خدمات سے انکار نہیں۔

ولی سے متاثر ہو کر شمالی ہند کے فارسی غزل گو بھی اُردو میں غزلیں کہنے لگے۔ یہ بات بھی غزل کے حق میں بیک وقت اچھی اور بُری ثابت ہوئی۔ اچھی یوں کہ غزل کا دائرہ ایک دم وسیع ہو گیا مگر نقصان یہ ہوا کہ شمالی ہند کے جن شعراء نے ولی سے متاثر ہو کر غزلیں کہیں، وہ درحقیقت غزل سے نہیں بلکہ غزل کی شہرت سے متاثر ہوئے تھے لاشعوری طور پر شہرت کی یہ تلاش اور معیار ہی انھیں غزل تک لایا۔ نتیجۃً انھوں نے اندر کا کوئی جذبہ شامل کرنے کی بجائے ولی ہی کے جذبات کو دہرایا۔ ان کی شہرت سے اگلے اور اگلوں سے اگلے متاثر ہوئے اور یوں غزل میں نیا پن پیدا کرنے کی بجائے ہر دَور نے پچھلے ادوار کے مخصوص سانچے اور جذبات کو بیان کیا ولی سے متاثر ہونے والے شاعروں میں حاتم۔ آرزو، فغاں، تاباں، کلیم دہلوی، ناجی، مضمون، یک رنگ اور آبرو وغیرہ شامل ہیں۔ ان لوگوں نے ولی کا اثر قبول کر کے اسی رنگ میں غزلیں کہیں۔ رفتہ رفتہ فارسی اثر بڑھتا گیا اور غزل مقامی اثرات سے دُور ہوتی گئی۔ اس دوری نے اسے معاشرے سے بھی دُور کر دیا اور غزل اپنے دور کی عکاسی کی بجائے خیالی دنیا کی عکاس بن گئی۔ غزل کا... عاشق اور معشوق آسمانی خلاؤں کے کردار بن گئے اور غزل بھی فضاؤں میں معلق ہو گئی۔

ان کے ساتھ ہی مظہر۔ قائم ۔ یقین۔ بیان ۔ ہدایت ۔ قدرت اور ضیآ وغیرہ کے نام آتے ہیں۔ ان لوگوں نے بھی فارسی اثرات کو بڑھانے میں مدد کی ۔ ان کے خلوص میں بھی شبہ نہیں مگر حقیقت یہ ہے کہ انھوں نے زیادہ تر ایرانی معاشرت ہی کی عکاسی کی ۔ اسی دور میں میرؔ ۔ سوداؔ ۔ دردؔ ۔ سوزؔ اور میر حسنؔ وغیرہ بھی سامنے آئے میرؔ کے یہاں کہیں کہیں اپنے ماحول کی عکاسی ہوئی ہے ( وہ بھی زیادہ تر آشوبوں اور مثنویوں میں) غزل میں یہ اثر نسبتاً کم ہے ۔

شاعر خود کسمپرسی کی زندگی بسر کر رہا ہے ۔ اس لئے یہ نوحے ذات کے کرب کی داستان ہیں ۔ مگر خوبی ان میں یہ ہے کہ وہ ذاتی حدود سے نکل کر اجتماعی دائروں کو چھونے لگتے ہیں ۔

سوداؔ کے یہاں بھی یہی صورتِ حال ہے ۔ ان کی ہجویات تو اپنے دور کی کہانی تفصیل سے سناتی ہیں ۔ مگر غزل میں ان کے پاؤں دھرتی سے اکھڑے ہوئے ہیں ۔ دردؔ اپنی شاعری میں ایک صوفی کی حیثیت میں ابھرے ہوئے نظر آتے ہیں ۔ سوزؔ اور میر حسنؔ کا رنگ غزل سے زیادہ مثنویوں میں نکھرتا ہے ۔

اس کے بعد جرأتؔ ۔ انشاؔ ۔ مصحفیؔ ۔ راسخؔ ۔ بقاؔ ۔ اور حسرتؔ وغیرہ ہیں ۔ ابتک غزل میں ایرانی روایات پوری طرح شامل ہو چکی تھیں ۔ مگر اس دور میں کہیں کہیں اس برِّصغیر کی تلمیحات بھی نظر آتی ہیں ۔ جیحوں کی جگہ ایک آدھ جگہ جمنا اور فرہاد کی جگہ رانجھا بھی سر ابھارتا ہے جرأتؔ کے یہاں جذبے نے بہت پاؤں پھیلائے ہیں لیکن اس پورے دور میں غزل نسبتاً دھرتی کے قریب نظر آتی ہے ۔

مصحفیؔ سے آتشؔ تک آتے آتے بے نیازی اور قلندری کا رجحان پھر بڑھ جاتا ہے اور آتشؔ کے یہاں ایسے شخص کی تصویر ابھرتی ہے جو درویشانہ انداز

ہیں ایک نئے عالم کی تخلیق کرتا ہے۔ آتش کی غزلوں میں سفر اور سفر کی صعوبتوں کا بڑا ذکر ہے۔ ان میں سے ایسے شخص کا المیہ ابھرتا ہے جو کارواں سے بچھڑ گیا ہو۔ ناسخ زبان و بیان کی گہرائیوں میں زیادہ منہمک رہے۔ اس لئے ان کی غزلوں میں لفظوں کی تراش خراش عمدہ ہے۔ شاہ نصیر اور ذوق کے یہاں بھی لفظی نشاط کا یہ رجحان نمایاں ہے۔ شاہ نصیر کے یہاں یہ رجحان لمبی ردیفوں، ادق قافیوں اور ذوق کے یہاں ادق مضامین اور لفظوں کی تراشیدگی کی شکل میں خیال کی موت کا سبب بنا ہے۔ ذوق صرف شاہ کے استاد ہی نظر آتے ہیں۔ ان کی غزلوں کے خیال اس دور کے شاہ ہی کی طرح لفظوں کی کمپنی بہادر کے سامنے بے بس و مجبور ہیں۔ مومن کے یہاں اگرچہ یہ رجحان نسبتاً کم ہے۔ مگر وہاں دوسرے علوم نے خیالوں کا گلا دبایا ہے۔ غالب البتہ اس دور کے سب سے بڑے حقیقت نگار تھے۔ وہ اپنے دور تک کی پوری غزل پر چھائے ہوئے ہیں۔ ان کے اشعار میں خلوص اور سچائی ہے۔ ذات کا درد پورے معاشرے کی علامت بن کر سامنے آیا ہے۔ وہ خود ہی اپنے عاشق اور معشوق ہیں۔ ان کی اپنی ذات خود ہی عمل اور ردِ عمل ہے۔ ظفر کے یہاں بھی ذات کا درد جماعت کا درد بن کر ابھرتا ہے۔ وہ اپنی پوری جماعت کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اقتدار میں بے بسی کا کرب ان کی غزل کا بنیادی تنازعہ ہے۔

نظیر اکبرآبادی کی غزلوں میں اتنا نیا پن نہیں جتنا ان کی نظموں میں نظر آتا ہے۔ غزل میں وہ بڑی حد تک اپنے دور کے دوسرے غزل گوؤں سے متاثر ہیں۔ مگر ان کے یہاں تشبیہہ اور علامت کا نیا پن ضرور ہے۔

امیر اور داغ ایک دوسرے سے متاثر، ایک دوسرے سے خائف اور

ایک دوسرے کے حریف تھے۔ دونوں کی غزل کا بنیادی تنازع نشاط آمیز نے کا
اظہار تھا جسے دونوں نے اپنے اپنے شعروں میں پیش کیا ہے۔ امیرؔ کے یہاں اپنی
شخصی ملائمت اور سوز کی وجہ سے یہ اظہار قدرے غمگین ہے اور داغؔ کے یہاں
شخصی جاہ و جلال اور چلبلے پن کی وجہ سے تیز نشاطیہ شعروں میں ہوا ہے۔

حالیؔ پہلی بار مجدّد کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔ وہ غزل کے بدّعو تھے
کہ انھوں نے پرانے محل تیاگ کر گیان کی نئی راہ تلاش کی۔ انھوں نے غزل
کو روایت اور تکنیک کے تنگ، تاریک اور اندھے سانچے سے نکالنے کے
لئے بڑی جدّ و جہد کی لیکن ان کی زیادہ توجّہ چونکہ نظم کی طرف تھی اس لئے ان کی
غزل بھی نظم ہی کی کوکھ سے ابھرتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ مسلسل غزلوں میں تو یہ
احساس اور بھی بڑھ جاتا ہے۔ ان کی عظمت یہ ہے کہ انھوں نے غزل کے موضوعاتی
کینوس کو وسیع کیا۔ آزادؔ کے یہاں بھی غزل میں نظم کا ذائقہ محسوس ہوتا ہے۔
اکبرؔ اور چکبستؔ کے موضوع بھی نظم ہی سے قربت کا اظہار کرتے ہیں۔ اقبالؔ
نے غزل میں نہ صرف موضوعاتی اضافے کیئے بلکہ اسے تکنیکی اور فنی طور پر بھی...
توانائی بخشی۔ انھوں نے شاعری کو اپنے نظریات کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ مگر ان
کی عظمت یہ ہے کہ اس اظہار کے باوجود ان کی گرفت شاعری کے فنی پہلوؤں پر
نہایت مضبوط رہی۔ بنیادی طور پر اقبالؔ کا موضوع بھی نظم سے قریب تھا اسلئے
ان کی غزلیں بھی کافی حد تک نظم سے متاثر نظر آتی ہیں۔ اقبالؔ نے غزل کی پرانی
اور فرسودہ علامتوں کو نئے مفہوم عطا کئے۔ پرانے استعارے نئے معنوں میں...
استعمال کرکے غزل کو تنگ گھاٹیوں سے نکال کر وسیع سبزہ زاروں سے ہمکنار کیا۔
اقبالؔ کی کوششوں سے غزل کو جو نئی توانائی ملی اس نے غزل کو پھر نئے

ولولوں کے ساتھ میدانِ عمل میں سرگرم سفر کردیا۔ حسرت موہانی، عزیز، مجاز، اصغر، فانی، یاس، سیماب، جگر اور رشید رد ہلوی وغیرہ نے غزل میں نئی روح پھونکی۔ ان میں سے ہر شاعر کا اپنا مزاج ہے اس لئے غزل رنگا رنگ جذبوں اور زاویوں سے مزین نظر آتی ہے۔

ترقی پسند تحریک کے وجود میں آنے سے پہلے ہی غزل معراج کی بلندیاں چھوکر زوال کی گہرائیوں میں اتر گئی تھی اور اس زوال سے دوبارہ جنم لے کر رفعت کی طرف بڑھ رہی تھی۔ حالی سے پہلے کی غزل دم توڑتی تہذیب کی آخری چیخ تھی۔ جاتے موسموں کا نوحہ اس میں صاف سنائی دیتا ہے۔ شاعر کرب کی اس نوک پر تھا، جہاں سے آگے موت اور دھند تھی۔ اس دھند کے بعد کیا ہوگا۔ یہ اسے معلوم نہ تھا، اس لئے وہ دھند کا علاقہ شروع ہونے سے پہلے کے چند لمحوں سے پوری طرح لطف اندوز ہونا چاہتا تھا۔ وہ ایک ایک پل سے ساری خوشیاں اور راحتیں نچوڑ لینا چاہتا تھا کہ اس ایک پل کے بعد اس کی موت کا اعلان ہونے والا تھا۔ چنانچہ حالی تک کی غزل انہی نشاطیہ لمحوں کی پکار ہے جو موت سے بچنے اور بلی کو دیکھ کر کبوتر کی طرح آنکھیں بند کر لینے کا ردِ عمل ہے۔ اس نشاطیہ لے میں اگر کہیں غم کا سر ابھر بھی آتا ہے تو وہ اس موت اور دھند کا لاشعوری احساس ہے جو چند لمحوں کے بعد مقدر بننے والی تھی۔ شاعر نے اس لمحہ بلحہ ڈوبتے نشاطیہ لمحے کو زندہ رکھنے کے لئے ایسی دنیا اور ماحول کی تخلیق کی جس میں موت اور دھند کے سائے تھے۔ غزل کا خیالی محبوب، خیالی عشق اور خیالی دنیا انہی خوف زدہ ذہنوں کا ردِ عمل ہے۔

۱۸۵۷ء کے بعد یہ نشاطیہ لمحے موت اور دھند کی اندھی خلیج میں ڈوب گئے ذہنوں میں خوف اور امید کی جو کشمکش تھی وہ ختم ہو گئی، چنانچہ شاعر کا ذہن بھی

دھندلکوں سے نکل کر حقیقت کی طرف آنے لگا۔ غزل خیالی عشق اور فرضی محبوب کو تیاگ کر سچ مچ کی خوف ناک دنیا کی طرف آنے لگی۔ اس وقت بڑا مسئلہ اجتماعی ذات کا تحفظ تھا، چنانچہ اس دور کی نظمیں اور غزلیں دونوں ہی اس تحفظ کا اعلامیہ ہے۔ اقبال تک پہنچتے پہنچتے جھیل میں ٹھہراؤ اور سکون کی سی کیفیت پیدا ہونے لگی چنانچہ ذہن اجتماع سے گزر کر انفرادیت کی طرف آنے لگے اقبال نے اپنی غزلوں میں اجتماعی ذات کی بجائے انفرادیت ذات کو اولیت دی۔ حسرت۔ جگر۔ فانی، اصغر اور مجاز وغیرہ کے یہاں انفرادیت کی طرف یہ سفر جاری رہا۔ اجتماعی تحفظ کے دور میں استعارے اور تجربے بھی اجتماعی ہی رہے لیکن جوں جوں انفرادی تحفظ کی پکار تیز ہوئی غزل میں بھی ذاتی استعارے، مشاہدے اور تجربے شامل ہونے لگے۔ ذات کی شمولیت کے اس رجحان نے حقیقت پسندی کو فروغ دیا۔ اسی رجحان کا اثر ہے کہ میر کے عشق کی بجائے حسرت موہانی کا عشق ہمیں اپیل کرتا ہے کہ اس کے یہاں میر کی نسبت عاشق اور معشوق دونوں انسانوں کے روپ میں تمام تر انسانی کمزوریوں، خباثتوں اور منافقتوں کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔

ترقی پسندوں کی زیادہ توجہ نظم کی طرف رہی۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ غزل اپنی نزاکت کی وجہ سے اس تبلیغ و اشاعت کا ذریعہ بننے سے معذور تھی جو ترقی پسندوں کا بنیادی مینی فیسٹو ہے۔ چنانچہ ان کی اکثریت نے غزل سے قدرے بے اعتنائی بھی برتی۔ لیکن کئی ترقی پسند غزلیں بھی کہتے رہے۔

ترقی پسند غزل گوؤں میں فیض احمد فیض۔ جوش ملیح آبادی۔ عارف عبدالمتین احمد ندیم قاسمی۔ فراق گورکھپوری۔ ظہیر کاشمیری۔ مجنوں۔ گوپال متل .... فارغ بخاری۔ خاطر غزنوی۔ ساحر لدھیانوی۔ منظور عارف۔ افضل پرویز۔

احمد ظفر، جمیل ملک ۔ رضا ہمدانی ۔ قتیل شفائی ۔ ظہور نظر اور احمد فراز وغیرہ نسبتاً زیادہ اہم ہیں۔ فیض احمد فیض ۔ غزل میں اقبال کے بعد سب سے بڑا نام ہے ۔ فیض بنیادی طور پر ترقی پسند ضرور تھے ۔ مگر ان کی غزلوں کی خوبی یہ ہے کہ ان میں اس قاری کے لئے بھی دلچسپی کا پورا سامان ہے ۔ جسے ترقی پسند تحریک سے کوئی دلچسپی نہیں ۔ یہ غزلیں فیض کے اس اندرونی رجحان کی غماز ہیں جسے ترقی پسندی نے دبانے کی کوشش کی تھی ۔ یہ غزلیں ہلکی پھلکی رومانوی فضا میں جنم لیتی ہیں مگر ان کا کینوس دیکھتے دیکھتے اتنا پھیل جاتا ہے کہ وہ پورے تہذیبی دور کو اپنے اندر سمیٹ لیتی ہیں ۔ ان کی خوبی یہ ہے کہ روایت کی زمین سے بلند ہونے کے باوجود یہ نئی فضاؤں کی نشان دہی کرتی ہیں ۔

جوش کی غزلوں میں نظمیت ہے ۔ وہ ادق قافیوں اور مشکل ترکیبوں کی شعوری تلاش سے اپنی غزلوں کو لغت کا محتاج بنا دیتے ہیں انھیں سمجھنے کے لئے ہر وقت جیب میں لغت رکھنا پڑتی ہے ۔ طرہ یہ کہ جب اس مشقت کے بعد لفظوں کا لبادہ اترتا ہے تو خیال لرزتا اور دم توڑتا نظر آتا ہے ۔

احمد ندیم قاسمی بھی بنیادی طور پر نظم کے شاعر ہیں ۔ ان کی ابتدائی غزلوں میں گیت کا لہجہ نمایاں ہے ۔ تازہ غزلوں میں وہ اقبال سے ایک حد تک متاثر نظر آتے ہیں ۔ اور ان کی اپنی انفرادیت روز بروز خاصی نمایاں ہو رہی ہے ۔

ظہیر کاشمیری کی غزلیں مفہوم کے اعتبار سے بھاری بھرکم ہیں ۔ ان میں ظلم و ستم کے خلاف واضح اشارے ہیں ۔ جنھیں انھوں نے علامتوں سے پیش کیا ہے ۔ فراق گورکھپوری ترقی پسند نہیں مگر پرانی غزل میں وہ آخری چراغ ہیں ۔ ان کی بڑی کوشش یہ ہوتی ہے کہ کوئی قافیہ باقی نہ رہ جائے ۔ ان کی بعض غزلیں بڑی نادر اور اردو میں اضافہ ہیں ۔ اسی طرح گوپال متل بھی ترقی پسند نہیں مگر ان کی بعض غزلیں وسیع ..

معاشرتی احساس کے ساتھ کہی گئی ہیں۔ منظور عارف نے پرانے لفظوں کو نئے مفاہیم دیئے ہیں۔ ان کی غزلیں دائرے بناتی علامتی موڑ کا پتی نظر آتی ہیں۔

عارف عبدالمتین۔ فیض احمد فیض کے بعد ترقی پسند غزل گوؤں میں دوسرا بڑا نام ہے۔ ان کی غزلوں میں شعری حسن نئے مفہوم کے ساتھ ابھرا ہے۔ ان کی غزلیں دوسرے ترقی پسندوں کی طرح کھردری نہیں بلکہ ان میں جمالیاتی پس منظر میں اپنے دور کے دکھ اور کرب کے اشارے ملتے ہیں۔ یہ اشارے ذاتی بھی ہیں اور اجتماعی بھی۔ تجربہ ان کا ذاتی ہے مگر جب وہ اسے اپنی فنی بصیرت سے پھیلا کر بیان کرتے ہیں تو اس میں پورا معاشرہ نظر آتا ہے۔ ان کی علامتیں اور استعارے اپنے ہیں جنھیں انھوں نے ذاتی مشاہدے اور مطالعہ سے اخذ کیا ہے۔ عارف عبدالمتین کی تازہ غزلیں گہرے معاشرتی شعور کی حامل ہیں اور ان میں دم توڑتی قدروں کے نوحے فنکارانہ خوبصورتی سے ردِ عمل پیدا کرتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ ترقی پسندوں کے ساتھ ساتھ کچھ ایسے غزل گو بھی تھے جو اگرچہ ترقی پسند نہ تھے مگر لاشعوری طور پر اس تحریک سے متاثر ضرور ہوئے۔ ان میں حفیظ جالندھری۔ اختر شیرانی۔ احسان دانش۔ عدم۔ تلوک چند محروم۔ عابد علی عابد۔ اختر انصاری دہلوی۔ غلام ربانی تاباں۔ ادا جعفری۔ عبدالعزیز فطرت۔ صفی حیدر دانش۔ باقی صدیقی۔ شور۔ صوفی غلام مصطفےٰ تبسم۔ شان الحق حقی۔ عبدالمجید بھٹی۔ جعفر طاہر۔ صادق نیازی۔ کرشن موہن۔ تابش صدیقی۔ غلام رسول طارق۔ الطاف پرواز۔ ظہور الحسن آرزش۔ قمر رعینی۔ سرشار صدیقی۔ کرار نوری۔ عطا حسین کلیم۔ رغبت سلطان۔ حیدر پرکاش شاد۔ ماہر رضوی.... اختر انصاری اکبرآبادی۔ صادق نسیم۔ سلام سندیلوی۔ حسن بخت۔ کرم حیدری۔ نازش کاشمیری، غلام جیلانی اصغر، شبنم رومانی اور مجیب خیرآبادی ہیں۔

اس طویل عرصہ میں غزل مختلف شعوری اور لاشعوری تحریکوں کے زیر اثر رہی۔ دکھنی دور کے بعد ولی ایک تحریک کا اشاریہ بن کر سامنے آئے۔ مصحفی دوسری تحریک بن کر اسی تحریک کی کوکھ سے جنم لیتے ہیں اور غالب تیسری تحریک کی شکل میں ایک نئے الم انگیز نشاطیہ رجحان کی ترجمانی کرتے ہیں۔ حالی جنگ آزادی کے اثرات و رجحانات کے علمبردار بن کر نیا موڑ کاٹتے ہیں۔ یہ محمد اقبال کے ہاتھوں معراج کی منزلیں طے کرتا ہے۔ حسرت دوبارہ رومانی مزاج کا احیاء کرتے ہیں۔ مگر اس طرح کر ارضی بنیادیں مضبوط رہیں۔ آخر میں ترقی پسندوں میں سے فیض احمد فیض، عارف عبدالمتین اور منظور عارف وغیرہ اسے بیک وقت مختلف آہنگوں سے روشناس کرا کے زندگی کی متحرک دھڑکنیں عطا کرتے ہیں۔

اس پورے دور میں غزل مختلف شعوری اور لاشعوری کیفیات سے دوچار ہوتی رہی۔ یہی وجہ ہے کہ اس میں مکمل گھُٹی ہوئی کیفیت پیدا نہیں ہو سکی۔ اس طویل عرصہ میں غزل ڈوب ڈوب کر ابھرتی اور اُبھر اُبھر کر ڈوبتی رہی۔ رسموں اور روایتوں کا اثر ایک دَور سے دوسرے دَور تک سفر کرتا رہا اور چند آوازوں کو چھوڑ کر اکثریت ایسے لوگوں کی ہے جو ایک ہی پلیٹ فارم پر کھڑے مل کر کورس گا رہے ہوں۔ ایک طویل عرصہ تک غزل کی حالت کسی سیاسی جماعت کے ایسے جلسہ کی سی رہی جس میں سب مقرر ایک ہی نظریہ کو ایک ہی طرح بیان کر رہے ہوں۔ لیکن ۱۹۵۵ء کے بعد یہ صورتِ حالات بدل جاتی ہے۔

۱۹۵۵ء سے شکست و ریخت اور انفرادی افراتفری کا ایسا دور شروع ہوتا ہے جو بڑے وسیع کینوس پر پھیلا ہوا ہے۔ ۱۹۵۵ء کے بعد غزل کہنے والے واضح طور پر دو حصوں میں تقسیم ہو گئے۔ ایک طرف وہ شاعر ہیں جو بدستور پرانے زنگ آلود دریچے

میں بیٹھے نئے دور کو مشکوک نظروں سے دیکھ رہے ہیں مگر دوسری طرف ایسے شاعر ہیں جنھوں نے حساس فنکار کی طرح نئے دور کے تقاضوں کا ادراک کر لیا ہے اور پرانے زنگ آلود، فرسودہ دریچے سے اتر کر نئی زمین پر قدم جما رہے ہیں۔

نئی زمین اپنے تقاضوں کے ساتھ بہت چکنی ہے۔ نیا شاعر اس پہ قدم جمانے کی جدوجہد کر رہا ہے۔ نیچے پھسلن ہے۔ اوپر سوا نیزے پر سورج اور آج کا انسان وقت کے اس کربلا میں اپنی نئی تاریخ مرتب کر رہا ہے۔ آج کا غزل گو خود کو ایسے صحرا میں محسوس کرتا ہے جو اندھی، گونگی آوازوں کا مسکن ہے۔ ایک خلا باہر ہے اور ایک خلا اندر اور غزل گو خود کو دونوں خلاؤں کے دوراہے پر محسوس کر رہا ہے لمحہ بہ لمحہ گونجتی بے صدا آوازیں' پل پل گزرتی زندگی کا مسکن۔ اندھی گونگی دیواروں کے کنویں میں مقید ہونے کا احساس جہاں ہر شخص اپنی بے نور آنکھیں اپنے ماتھے پر سجائے ایک دوسرے کا متلاشی۔ ایک دوسرے کے قریب سے گزر جاتا ہے۔ آج کی غزل کا بنیادی المیہ یہی ہے۔

آج کے مسائل ہر گھر، ہر محل، ہر مجبوبہ اور ہر محبوب کے گرد بھوتوں اور چڑیلوں طرح ناچ رہے ہیں۔ محبوب کی مجلس ہو یا عاشق کا گھر ہر جگہ زمانے کی فرورتیں انسان کو دیمک کی طرح چاٹ رہی ہیں۔ چمنیوں کا کثیف دھواں شفق کی سرخی کو نگل گیا ہے۔ مل کا ہوٹر محبوب کی مترنم آواز اور گنگناہٹیں کھا گیا ہے اور جذبے موٹی موٹی چار دیواریوں کے نیچے دبے ہوئے سسک رہے ہیں۔ انسانی ضرورتوں کی دلدلوں میں گردن گردن ڈوب چکے ہیں۔

جذبے سب کے سب مر گئے ہیں، انسان فرد زندہ ہے مگر ضرورتوں کے ملبے کے نیچے دبے، سسکتے ہوئے وجود کے ساتھ ہر طرف نفسا نفسی کا عالم ہے۔

کوئی آواز اپنی نہیں، کوئی وجود اپنا نہیں۔ بے صدا آوازوں اور بے وجود انسانوں کی۔ اس دنیا میں شاعر خود کو یونانی دیومالا کے اس کنویں میں لٹکا ہوا محسوس کرتا ہے۔ جس میں پانی بھی ہے اور سیب کے درخت بھی۔ وہ بھوکا اور پیاسا ہے مگر سیب اور پانی دونوں اس کی پہنچ سے ایک ایک ہاتھ آگے ہیں۔ وہ انھیں دیکھ تو سکتا ہے مگر پا نہیں سکتا کہ دیوتاؤں نے اس کے پاؤں باندھ رکھے ہیں۔ دیکھ کر نہ دیکھنے پا کر نہ پانے مل کر نہ ملنے کا یہ کرب آج کی غزل کا بنیادی مسئلہ ہے جو نئی غزل میں مختلف جہتوں سے منعکس ہو رہا ہے۔

آج ہر شخص ذات کے آئینہ صفت کنویں میں قید گھٹ گھٹ کر مر رہا ہے۔ شاعر کے یہاں ذات کے اس آئینہ صفت کنویں میں اپنے آپ سے ٹکرا کر کرچ کرچ ہونے کا احساس کرب کا موجب بنا ہے۔ ہر طرف یہی پرچھائیں ہیں اور ہم اچھل اچھل کر اسے پکڑ رہے ہیں کہ یہی ہمارا مقدر ہے۔

نئے دور کی تیز رفتار، رنگ بدلتی قدروں کی ٹوٹ نے جو افراتفری پیدا کی ہے۔ اس سے ہمارے قدموں کے نیچے سے وہ مضبوط بنیاد بھی نکل گئی ہے جس پر ہمارے پرانے ادب کی بنیادیں استوار تھیں۔ دم توڑتی قدروں کے ساتھ بے شمار پرانی روایتیں، علامتیں اور لفظ بھی مر گئے ہیں اور ایک طویل عہد نامہ نئی زبان میں لکھنا ہے۔ اسے نئی علامتیں اور نئی ترکیبیں بنانی ہیں۔

آج کا غزل گو ایسے لق و دق صحرا میں ہے جہاں ہر چیز اسے خود بنانی ہے، ... تباہ شدہ شہر کے ملبے پر نیا شہر بسانا ہے۔ اسے ایک طرف تو معاشرہ میں انسانی جسم کا بچاؤ کرنا ہے اور دوسری طرف وطن سے اپنے رشتے کو مضبوط اور گہرا بنانا ہے کہ وطن سے سچا پیار ہی ایک بنیادی اور قومی پکار ہے۔ لمحہ بہ لمحہ گھل گھل کر پگھلنے

کا احساس، پرانے شہر کی موت کا کرب، زندہ رہنے کی کسک اور نئے شہر کی امنگ آج کی غزل کا بنیادی تقاضا ہے۔ چنانچہ ردِ عمل کے طور پر نئی غزل میں موت اور فنا کا احساس، مایوسی، نامرادی اور بے بسی کا احساس، صلیب پر لٹکنا، شاخوں کا صلیب اور گلوں کا سولی بننا، جو دراصل گھٹن کا ردِ عمل ہے، بڑا نمایاں ہے۔

فصیلِ جسم پہ تازہ لہو کے چھینٹے ہیں　　حدودِ وقت سے آگے نکل گیا کوئی

(شکیب جلالی)

ہر ہر کرن کا جسم ہے سر تا بہ سر لہو لہو　　نکلے سُلگ سُلگ کے در اندوہ کی رخنی

(سرور کامران)

بجھ گئیں آرزوئیں شام کے بادل کی طرح　　گلشن و شہر ہوئے برف کی تہ میں مدفون

(ضیاء جالندھری)

وقت کے کتنے ہی دھارو سے گزرنا ابھی　　زندگی ہے تو کئی رنگ سے مرنا ہے ابھی

(محمود شام)

بارش کا زور شور ہے سارے جہان میں　　اور میں اداس اپنے جسم کے کچے مکان میں

(نثار ناسک)

دراصل یہ مایوسی اپنی ذات پر بھروسہ نہ ہونا، ذات کا کچے مکان میں گھُل گھُل کر مرنا اور تند ہواؤں کی زد پر ہونے کا احساس پرانے شہر کی موت اور نئے شہر کی پیدائش کے درمیانی لمحوں کا عہد نامہ ہے۔

میں ڈوبتا جزیرہ تھا موجوں کی مار پر　　چاروں طرف ہوا کا سمندر سیاہ تھا

(ظفر اقبال)

زندگی بھر مرے رستے میں رہیں دیواریں جب چلا میں تو مرے ساتھ چلیں دیواریں
(شہزاد احمد)

ذات کی تشکیک کے یہ فاصلے اور دیوار و سنگ کے ساتھ ساتھ چلنے کا احساس سمٹتے سمٹتے خوف کی پرچھائیاں بن گیا ہے اور انسان اپنے ہی آپ سے خوف زدہ، اپنے ہی وجود کو کاٹتا چلا جا رہا ہے۔

ہر ایک سمت مرے چیختا ہے سناٹا ڈرا رہی ہے مجھے میرے خوف کی ڈائن
(محسن احسان)

کچھ اس طرح سے لگی آگ بادبانوں میں کہ ڈوبنے کو بھی ترسے جو کشتیوں میں جلے
(انور مسعود)

کس دشت کے سکوت میں آکر چھپے ہیں ہم ہر سانس کی صدا ہے یہاں گونجتی ہوئی
(فضل حسین صمیم)

وہ جنگِ زرگری ہے کہ محشر بپا ہوا ہر شخص ایک عمر سے اگلی صفوں میں ہے
(افضل منہاس)

اس صورتِ حال کے ردِّ عمل کے طور پر غزل میں بیک وقت وجود کی حفاظت اور وجود سے نفرت کا جذبہ ابھرا ہے۔ شاعر ایک طرف اپنے ماضی، اپنے وجود اور اپنے ماحول سے چمٹا رہنا چاہتا ہے۔ مگر دوسری طرف اس کا اپنا وجود زمانے کے تقاضوں سے ٹکرا کر کرچی کرچی ہوا جا رہا ہے۔ اس متضاد کیفیت نے نئی غزل میں تنہائی اور اکیلے پن کا احساس پیدا کر دیا ہے۔ یہی احساس کہیں کہیں فرار کی صورت بھی اختیار کر لیتا ہے۔ شاعر خود کو تنہا، اداس اور اکیلا محسوس کرتا ہے۔ مجمع میں تنہائی کا احساس نئی غزل میں بہت نمایاں ہے۔

ہر ایک سمت ہے آسیبِ مرگ چھایا ہوا　　میں اپنے جسم کو لے کر کہاں نکل جاؤں
(کمار پاشی)

کرنا پڑے گا اپنے ہی سائے میں اب قیام　　چاروں طرف ہے دھوپ کا صحرا بچھا ہوا
(وزیر آغا)

اس ساری گھٹن اور بے بسی کے ردِّ عمل کے طور پر نئی غزل میں طنزیہ لہجہ بھی پیدا ہوا ہے۔ اس طنز کی ابتدا فیض کے ہاتھوں ہوئی تھی مگر وہاں اس کا لہجہ بہت دھیما تھا۔ شکیب جلالی نے اس لہجہ کو خاصا نمایاں کر دیا ہے۔

تو نے کہا نہ تھا کہ میں کشتی پہ بوجھ ہوں　　چہرے کو اب نہ ڈھانپ مجھے ڈوبتا بھی دیکھ
(شکیب جلالی)

پھاند کر دیوار کر سے میں گئے　　اپنے گھر میں رہ کے بھی ہم چور تھے
(علیم درّانی)

اک برگِ سبز شاخ سے کر کے جدا بھی دیکھ　　میں پھر بھی جی رہا ہوں مرا حوصلہ بھی دیکھ
(مرتضیٰ برلاس)

ماں کو محبت دے نہ سکے اور محبوبہ کی چاہت بھی　　انور ہم بھی کیسے کیسے خول چڑھائے پھرتے ہیں
(مشہور انور)

یہی طنزیہ لہجہ رنگ اور روشنی میں تشدّد آمیز ذکر کے ساتھ بھی ظاہر ہوتا ہے۔ شاعر لہو رنگ تیز روشنی اور سایوں کا ذکر کر کے دراصل وہ شدّت پیدا کرنا چاہتا ہے جس سے مقصود اندر لگی ہوئی آگ کا اظہار ہے۔ نئے غزل گوؤں کی اکثریت نے دیہاتی پس منظر کو خام مواد کے طور پر استعمال کیا ہے اور اپنی علامتیں اور استعارے وہیں سے منتخب کئے ہیں، پیڑ، پتّے، پرندے، دریا، گاؤں اور دوسری

علامتیں دیہاتی پس منظر ہی سے متعلق ہیں۔ شکیب جلالی اور وزیر آغا کے یہاں خاص طور پہ دیہات سے علامتیں اخذ کرنے کا رجحان ہے اس سے بڑا فائدہ یہ ہوا ہے کہ ان کی علامتیں ذاتی اور مشاہدہ کی ہوئی ہیں اور ہمارا قاری بھی ان سے مانوس ہے

نئی نظم کے اثر سے نئی غزل میں بھی پیکر تراشی کو بڑی اہمیت حاصل ہو گئی ہے۔ پیکر تراشی غزل میں نئی بات نہیں۔ میر اور غالب کے یہاں بڑے خوبصورت پیکر ملتے ہیں مگر اس وقت اس کا شعوری احساس نہیں تھا۔ آج کا غزل گو امیج کا شعوری احساس رکھتا ہے بلکہ وہ اپنے احساس کو امیج کے ذریعہ پیش کرتا ہے۔ یہ امیج انا کے ابلاغ میں مدد دیتے ہیں اور احساس کی شدت میں اضافہ کر دیتے ہیں۔

وہاں کی روشنیوں نے بھی ظلم ڈھائے بہت　　میں اس گلی میں اکیلا تھا اور سائے بہت

(شکیب جلالی)

ہاتھ آنکھوں پہ رکھے گھر سے نکلتا ہوں ظفر　　کیا بتاؤں کوچہ و بازار کا کیا رنگ ہے

(ظفر اقبال)

اس وسیع کینوس پر نئی غزل نے جنم لیا ہے۔ نئی غزل کے ذکر میں تین نام ہماری توجہ اپنی طرف مبذول کراتے ہیں۔ یہ شکیب جلالی، ظفر اقبال اور شہزاد احمد ہیں۔

شکیب جلالی کی غزل نئی روایت کے اہم ستون ہیں۔ انھوں نے غزل میں بیشمار نئی علامتیں شامل کی ہیں۔ ان کی غزلوں میں ایسے وسیع میدان کا نقشہ ابھرتا ہے۔ جہاں چند لمحے پہلے خونریز جنگ لڑی جا چکی ہو۔ اس میدان میں ایسے شخص کا ہیولہ ابھرتا ہے جو اگرچہ بری طرح زخمی ہے مگر اس میں جینے کی امنگ کروٹیں لے رہی ہے

لہو اور زخم بار بار مختلف شکلوں میں نمودار ہوتے ہیں۔ شکیب کے یہاں خوں ریزی اور مرگ کی کیفیت کے ساتھ ساتھ پس منظر موسیقی کی طرح عجیب سی رومانی کیفیت بھی ابھرتی ہے، جس نے ان اشعار میں ترنم اور ذائقہ پیدا کر دیا ہے۔ یہ غزلیں انفرادی ذات کے کینوس پر ابھرتی ہے مگر اپنے وسیع مفہوم کے سبب ان کا اثر اجتماعی ہے۔ شکیب کی علامتوں سے بہت سے شاعر شعوری اور لاشعوری طور پر متاثر ہوئے ہیں۔ اور انھوں نے بلا تکلف ان کا استعمال کیا ہے۔ شکیب کی علامتوں میں درخت، پرندے، سائے، دیواریں، پیڑ، روشنی، گاؤں، دریا، لہو وغیرہ آج کل سبھی استعمال کر رہے ہیں۔ شکیب کی علامتیں بیک وقت مفہوم، احساس و پیکر کا ابلاغ کراتی ہیں۔ شکیب نے غزل میں امیج کے اظہار اور ابلاغ پر خاصی توجہ دی ہے۔ یہ تصویریں رنگین ہیں اور زیادہ تر لہو رنگ۔ شکیب نے دیہات کو جذباتی خام مواد کے طور پر استعمال کیا ہے۔ ان کے یہاں طنزیہ لہجہ بھی نمایاں ہے۔ جو مایوسی نامرادی اور ناکامیوں کی تلخی کا ردِّ عمل ہے۔

تصویر اپنی چھوڑ گیا ہے چٹان پر — آکر گرا تھا ایک پرندہ لہو میں تر

زخموں کو اب گنوں گا میں بستر پہ لیٹ کے — جاتی ہے دھوپ اُجلے پروں کو سمیٹ کے

شکیب جلالی اگر زندہ رہتے تو یقیناً نئی غزل ان سے مزید استفادہ کرتی۔

ظفر اقبال نے غزل میں کچھ نئے تجربے کئے ہیں۔ ان میں سے بعض لسانی ہیں اور بعض موضوعاتی۔ لسانی طور پر ان کی غزلیں دو حصّوں میں منقسم ہیں۔ پہلے حصّہ میں وہ غزلیں ہیں جن میں لسانی تشکیلات لاشعوری طور پر ہوئی ہیں، یہ غزلیں نئے نئے ہوئے الفاظ کے ساتھ ذہن میں نیا تاثر پیدا کرتی ہیں مگر جب ظفر اقبال شعوری طور پر زبان سازی کا عمل شروع کرتے ہیں تو شعر کو زبردست صدمہ پہنچتا ہے۔

ان کی اس شعوری کوشش نے نئے غزل گوؤں میں ان کی ساکھ کو نقصان پہنچایا ہے۔
ان کی غزلوں میں متحرک، سانس لیتے پیکر تراشی کے عمدہ نمونے ملتے ہیں۔ ان
میں اپنے دور کی علامتیں اپنے مزاج اور سیاق و سباق میں نیا موڑ کاٹتی محسوس
ہوتی ہیں۔

ٹوٹے مکاں کی ادا دیکھتا کوئی — سر سبز تھی منڈیر، کبوتر سیاہ تھا
جیسے اس خاموش جنگل میں آگ آ یا ہوں ابھی — سنسناتا جسم ہے، مٹی میں جلتا رنگ ہے
شاخ ہلی تو ڈر گیا دھوپ کھلی تو مر گیا — کاش کبھی تو جیتے جی صبح کا سامنا کر دن
سات سمندر مرے سر میں ٹھٹھرتے رہے — سات فلک تھے مگر کوئی نہ تھا آفتاب
شہزاد کے پیر پھاڑ گیا مجھ کو خواب میں — دم بھر کو میری آنکھ لگی تھی مچان پہ

شہزاد احمد کے یہاں نیا گنبد روایت کی زمین ہی سے اوپر اٹھتا ہے۔ انھوں نے
پرانی روایت کو ملبہ کے طور پر استعمال کیا ہے۔ اس لئے ان کا عہد نامہ پرانی کہانیوں
کے ساتھ نئی زبان اور نئی علامتوں کے ہمراہ ہمارے سامنے آتا ہے۔ شہزاد کے
یہاں سارا تانا بانا جمالیاتی احساس کے ساتھ رومان کے سرسبز جزیرے پر بُنا
جاتا ہے۔ مگر موڑ یوں آتا ہے کہ ان کی غزل اس جزیرے سے ابھر کر، دائرے کی
صورت پھیل کر اردگرد کے خوفناک سمندر اور اس کی بھیانک چیخوں کو بھی اپنے
اندر سمیٹ لیتی ہے۔ یوں ان کی غزل محبت کی لے کے ساتھ ساتھ پورے دور کی
کہانی اپنے اندر جذب کر لیتی ہے۔ اس کہانی کا تجزیہ کیا جائے تو ایسے عاشق کی
تصویر ابھرتی ہے جو بیک وقت عاشق بھی ہے اور دفتر کا ملازم بھی۔ اسے گیان
کی تلاش بھی ہے اور اس سے نفرت بھی۔ دوسری ایک ایسی محبوبہ کی تصویر سامنے
آتی ہے جو اپنے عاشق کو پہچانتی بھی ہے اور نہیں بھی۔ ان کے درمیان زمانہ کی

خلیج ہے جو رنگ بدلتی، گھٹتی اور پھیلتی رہتی ہے۔ شہزاد کی غزلوں میں مرد، عورت اور زمانہ۔ تینوں کردار مختلف زاویوں سے ابھرتے اور بکھرتے ہیں

دور سے دیکھ کے میں نے اسے پہچان لیا ۔۔۔ اس نے اتنا بھی نہیں مجھ سے کہا کیسے ہو

حادثہ کوئی نہ جنت میں ہوا میرے بعد ۔۔۔ آسمانوں پہ اکیلا ہے خدا میرے بعد

خود دے دیئے ہیں میں نے اسے ہاتھ کاٹ کر ۔۔۔ وہ لکھ دیا ہے جو ہر عقل کہا نہ جائے

شام ہی سے سو گئے ہیں لوگ آنکھیں موند کر ۔۔۔ کس کا دروازہ کھلا کا کس کے گھر جائیگی رات

مدتوں سوتے ہیں تنہائی میں خاموشی سے ۔۔۔ کوئی دیتا نہیں دروازے پہ آکر دستک

شکیب جلالی اور شہزاد احمد میں بنیادی فرق یہ ہے کہ شکیب دیہات کو جذباتی خام مواد کے طور پر استعمال کرتے تھے جب کہ شہزاد نے شہر، شہر کی رونق، اژدھام اور خباثتوں کو بنیاد بنایا ہے۔ شہزاد کی غزلوں میں شہروں کا المیہ پس منظر کا کام دیتا ہے اور دیواروں کی صورت میں ابھرتا ہے۔

ان کے ساتھ ہی مجید امجد۔ عارف عبدالمتین۔ منیر نیازی۔ ناصر کاظمی۔ ضیا جالندھری۔ مصطفےٰ زیدی۔ وزیر آغا۔ خلیل رامپوری۔ منظور عارف۔ سیف زلفی۔ ماجد الباقری۔ شاذ تمکنت۔ بشیر منذر۔ مرتضیٰ برلاس۔ افضل منہاس۔ راحت ملک۔ ادیب سہیل۔ مشہود انور۔ کمار پاشی۔ عادل منصوری۔ مراتب اختر۔ مظفر حنفی۔ پرکاش فکری۔ رشید نثار۔ انور شعور۔ محسن احسان۔ احمد ہمدانی۔ اطہر نفیس۔ عبداللہ علیم۔ توصیف تبسم۔ تخت سنگھ مصحف اقبال توصیفی۔ فضیل جعفری۔ حسین تابش۔ شفقت بٹالوی۔ رشید قیصرانی رام ریاض۔ انور محمود خالد۔ انوار انجم۔ صادق کنجاہی اور اقبال منہاس اقبال ساجد۔ صلاح الدین ندیم، شفق خواجہ۔ عدیم ہاشمی، غلام شہزاد۔

ظفر، فتح پوری وغیرہ ہیں۔ مجید امجد اپنی پوری فنی عظمت کے ساتھ نظم میں ابھرتے ہیں لیکن ان کی غزلیں بھی بعض انمٹ نقوش کی نشان دہی کرتی ہیں۔ ان کی علامتیں روزمرہ سے متعلق ہیں۔ انھوں نے بعض عام لفظوں کو خاص معنوں میں استعمال کر کے غزل کے معنوی اور لفظی کینوس کو وسیع کیا ہے۔ ان کی غزلوں کا مرکزی کردار شہر میں رہنے والا وہ متوسط شخص ہے جو بوجھل پردوں اور بند جھروکوں کے طلسم میں قید کبھی خواب دیکھتا ہے اور کبھی چونک کر جاگ اٹھنے کے بعد ادھر ادھر پھیلے زہری لمحوں سے گھبرایا گھبرایا نظر آتا ہے۔

بوجھل پردے، بند جھروکا، ہر سایا۔ رنگیں دھوکا

میں اک مست ہوا کا جھونکا، دوارے دوارے جھانک چکا

اس اپنی کرن کو آتی ہوئی صبحوں کے حوالے کرنا ہے

کانٹوں سے الجھ کر جینا ہے پھولوں سے لپٹ کر مرنا ہے

منیر نیازی کی غزلوں میں زمانے کی شکست و ریخت کا احساس آسیب بن کر منڈلا رہا ہے۔ یہ آسیب ڈراؤنی صورتوں کے ساتھ تنہائیوں میں بند دروازوں کے پیچھے چڑیلیں بن کر انسانی شہ رگ سے منہ لگائے خون کا آخری قطرہ تک نچوڑنے میں مصروف ہے۔ منیر نیازی کی غزلیں اپنے دور کے معاشرتی اور سیاسی ٹوٹ پھوٹ اور گھٹن کا المیہ ہیں۔

اس شہر سنگ دل کو جلا دینا چاہیئے — پھر اس کی خاک کو بھی اڑا دینا چاہیئے

اک رعد جیسی تیز صدا ہر مکان میں — لوگوں کو ان کے گھر میں ڈرا دینا چاہیئے

جو سن رہا ہوں اسے جو سنائی دیتا نہیں — میں دیکھتا ہوں اسے جو دکھائی دیتا نہیں

منیر نیازی کی غزلوں کا سارا ڈرامہ جنگل میں کھیلا جا رہا ہے۔ ان میں جنگل کے

(Complex) پوری طرح موجود ہیں ۔ لیکن یہ ڈرامہ پورے جنگل سے نہیں بلکہ اس کے ایک حصّہ سے تعلق رکھتا ہے ۔

ناصر کاظمی کے اشعار عام فہم اور سادہ ہیں ۔ ان میں میر کا لہجہ نئے پن ساتھ ابھرا ہے ۔

میں کپڑے پہنوں کس کے لئے　　میں بال بناؤں کس کے لئے
وہ شخص تو شہر ہی چھوڑ گیا　　میں باہر نکلوں کس کے لئے

ناصر کاظمی کے اشعار روزمرہ جذبات کے عکاس ہیں ۔ ان کی خوبی یہ ہے کہ یہ سادہ جذبات نئے استعاروں کے ساتھ سامنے آتے ہیں ۔ بعض جگہ شاعر تاریک رات میں پہرے دار کی طرح لوگوں کو جگاتا نظر آتا ہے ۔

کیا خبر کب کوئی کرن پھوٹے　　جاگنے والو جاگتے رہنا
اڑ گئے شاخوں سے یہ کہہ کے طیور　　اس گلستاں کی ہوا میں زہر ہے

مرتضیٰ برلاس کے یہاں شکیب کی طرح طنزیہ لہجہ ابھرتا ہے ۔ اپنی موجودگی کا احساس کرانے اور محبوب سے اپنے آپ کو منوانے کا جذبہ ان کے یہاں مختلف شکلوں میں سامنے آتا ہے ۔

ذرے کی شکل میں مجھے سمٹا ہوا نہ جان　　صحرا کے روپ میں مجھے پھیلا ہوا بھی دیکھ
اک برگِ سبز شاخ سے کرکے جدا بھی دیکھ　　میں پھر بھی جی رہا ہوں مرا حوصلہ بھی دیکھ

افضل منہاس کی غزلوں میں زندگی سے لمحاتی اکتاہٹ اور مایوسی کا اظہار ہوتا ہے مگر نفسیاتی تجزیہ کریں تو ایسے شخص کی شبیہہ ابھرتی ہے جو بظاہر تو زندگی سے اکتاہٹ کا اظہار کرتا ہے مگر پس پردہ اس میں جینے اور زندگی کے ہر ہر لمحہ سے حظ اٹھانے کا بے پناہ جذبہ موجود ہے ۔ ان کے یہاں پرانے شہر کی موت اور

نئے شہر کی بنیاد کے درمیانی لمحوں کا احساس ہے ۔ اس کے ساتھ ساتھ مایوسی اور گھٹن سے گھبرائے ہوئے شخص کا ردِّ عمل اور دوسروں کو دیکھ کر خود کو مطمئن کرنے کا جذبہ بھی ہے ۔

آج تو سورج بھی جب نکلا تو اندھا ہو گیا — ایک میں ہی روشنی کے خواب کو ترسا نہیں

میں چاند کی طرح روشن ہوں اپنے ہالے میں — میں زخم زخم ہوں لیکن کسی پہ بار نہیں

اور آگ ہے کہ زیرِ زمیں مورچوں میں ہے — کیا تضاد ہے کہ فضا ہے دھواں دھواں

مشہود انور کی غزلوں میں نئے دور کا المیہ یعنی خاندانی بکھراؤ، ذات اور خارج کا ٹکراؤ اور قدروں کے دم توڑتے لمحوں کی کہانی ۔ بنیادی تنازعہ ہے ۔ ان کے اشعار میں کہانی کا سا مزہ ملتا ہے ۔ اس کہانی کی لے دردناک اور لہجہ طنزیہ ہے ۔ رشید نثار کی غزلوں میں اپنے دور کی بے بسی اور بے کسی کا اظہار بنیادی کرب ہے ۔ اس اظہار کے لئے وہ روشنی، پھول، ہوا اور پانی کی بوند کے بنیادی استعارے استعمال کرتے ہیں ۔ ان کی علامتیں وسیع تہذیبی اور تاریخی پس منظر کے ساتھ ساتھ نئے دور کو بھی کوکھ میں سمیٹے ہوئے نظر آتی ہے ۔

آنسو گرا تو درد کا صحرا کھنک اٹھا — جب ہونٹ سل گئے تو ہوا بھی پلٹ گئی

خوش تھی مری نگاہ مگر دل اداس تھا — رنگوں کا اک جلوس مرے آس پاس تھا

منظور عارف کی غزلوں میں پرانے استعارے نئی علامتوں کے روپ میں ظاہر ہوئے ہیں ۔ ان کی غزلوں میں ذہنی اذیت کا احساس ہوتا ہے ۔ یہ ذہنی اذیت اس کرب کی علامت ہے جو قید خانے کی تنگ، تاریک کوٹھری سے منسوب ہے ۔ ان غزلوں میں تاریکی سے نکل کر ایک دم تیز روشنی میں آنے کا احساس ابھر ابھر آتا ہے ۔

ماجد الباقری کی ابتدائی غزلیں پرانے شعری انداز سے متعلق ہیں مگر ان کے نئے شعروں

میں نئے دَور کا کرب اور احساس نمایاں ہے

توصیف تبسم کے یہاں کائنات کے سطحی دائرے سے آگے بڑھنے کی جستجو اور تمنا بہت نمایاں ہے ۔ ان کی غزلوں میں تجسس ہے ۔ اپنے آپ سے سوال کرنے اور خود ہی جواب دینے کا یہ نفسیاتی عمل اس دور کے اس انحطاطی کیفیت کا غماز ہے جو ذات اور خارج کے ٹکراؤ سے وجود میں آتی ہے ۔

اقبال منہاس کی غزلیں نئے دور کی تیرہ فضا کا اظہار ہیں ۔ کبھی کبھی ان کے یہاں اس خوشگوار لمحہ کی یاد بھی ابھرتی ہے جو اس تاریکی کے سمندر میں کہیں گم ہے ۔

محمود شام کے یہاں چکنی زمین پر انسانی جسم کے بکھرنے کا المیہ بنیادی کرب ہے ۔

ذہن کے ریزے تو پھیلے ہیں فضاؤں ہر سو  جسم کو ٹوٹ کے ہر گام بکھرنا ہے ابھی

نام شہزاد کے یہاں دھرتی سے لپٹنے اور چمٹنے کا جذبہ بہت قوی ہے ۔ دھرتی ان کے یہاں محبت، پیار اور سکون کی علامت بن کر نمودار ہوتی ہے ۔ ان کی غزلوں میں لہلہاتے کھیتوں کی سرسراہٹ، پنگھٹ کے رنگ اور گاگروں کا ترنم سنائی دیتا ہے ۔ یہ غزلیں مزاج کے اعتبار سے گیت کے بہت قریب ہیں ۔ مگر اس طرح کہ غزل کی اپنی اَنا مجروح نہیں ہوتی ۔ ان میں بے پناہ ترنم اور روانی ہے ۔ دکھی لہجوں اور غمگین سُروں کے اس ہجوم میں ان کی غزلیں ہمیں فرحت اور تازگی کا احساس دلاکر چکنی سطح پر پاؤں جمانے کی جدوجہد کے لئے تازہ دم کر دیتی ہیں ۔ ان میں عجیب سے بھولپن، سادگی اور سچائی کا احساس ہوتا ہے ۔ وہ اکثر اس سادگی میں بڑے کام کی بات بھی کہہ جاتے ہیں ۔

سوچ کی بیل بہ نہ انجانے ہیولوں کو تراش  آنکھ کی پتلی میں ٹھہرا ایک پیکر دیکھ لے

بنسی روک لی رام نے کون ہے اسکے سامنے  نین میں جس کے رس بھرے ہونٹ ہیں گل گلفتہ

اقبال ساجد کے یہاں ذات کے Complex سے الجھ کر بے صدا آوازوں کو سننے کا احساس ملتا ہے۔ اس احساس میں بے بسی اور آئینہ کے سامنے اپنے رُوپ کو پاگل دیکھنے کا کرب ہے۔

دیر کے اندھے کنویں میں کس کا آوازہ لگا  کوئی پتھر پھینک کے پانی کا اندازہ لگا

سلیم شاہد کے یہاں اندرونی کرب کی روشنی میں سارے شہر کو دیکھنے کا جذبہ ہے کہ یہ اندرونی کرب اسی شہر کا عطیہ ہے۔

دیکھا تو سارا شہر ہی طوفاں کی زد میں تھا  شاہد مرے وجود میں کیا شئے تھی موجزن

شار ناسک کے یہاں شہر سے جنگل کی طرف مراجعت کا احساس قوی ہے۔ وہ شہر کی چکاچوند سے گھبرا کر جنگل کے اجتماع میں پناہ لینا چاہتے ہیں۔ ان کے یہاں جنگل کے معاشرے کو تیاگنے کے جذبہ پر پشیمانی کا احساس ملتا ہے۔

عمر کے سر پر پرائی ساعتوں کو اوڑھ کر  دھوپ سے کب تک بچے گا اپنی چھت کو چھوڑ کر

اس کے ساتھ ہی ایک کرب مختلف زاویوں سے ابھرتا ہے۔

اب تو کمرے کی ہر اک شئے بارشوں کی زد میں ہے  اب پریشاں کیوں ہو شیشے کھڑکیوں کے توڑ کر

وہ بیٹھا ہے کہ صورتیں گڈمڈ سی ہو گئیں  پہچانئے کیسے کسے اپنا بنا لیجئے

گرفتِ گل سے نکل کر بکھرتا جاتا ہوں  مجھے ہوا کے پروں میں سمیٹ کر لے جا

انور مسعود کے یہاں یہی احساس قدرے مختلف زاویوں سے ابھرتا ہے۔ ان کے یہاں جلنے کا عمل تیز ہے کہ جل کر شے کندن بھی ہوتی ہے اور اپنے اعمال کا کفارہ بھی ادا کرتی ہے۔

سلیم کوثر کی غزلوں میں زمانے کی نفرتوں اور منافقتوں کے خلاف کمزور سی دبی ہوئی آواز احتجاج کرتے سنائی دیتی ہے۔ سلیم کے یہاں پرانے شہر کی محبت کے ساتھ

ساتھ گئے دنوں کا ماتم بھی نمایاں ہے

علیم درّانی کے یہاں زمانے کی ان منافقتوں اور نفرتوں کے ردِّ عمل کے طور پر طنزیہ لہجہ نے جنم لیا ہے۔ ان کے یہاں چیزوں کو تشکیک کی نظروں سے دیکھنے اور جھوٹ کے پردوں کے نیچے چھپی ہوئی سچائی کو تلاش کرنے کا عمل نمایاں ہے۔ وہ اپنی غزلوں میں منیر نیازی سے بہت متاثر نظر آتے ہیں مگر منیر نیازی کی نسبت ان کا ڈرامہ جنگل کی بجائے شہر سے تعلق رکھتا ہے۔ اس لئے ان کے استعارے اور علامتیں بھی شہر ہی سے متعلق ہیں۔

پھلانگ کر دیوار کمرے میں گئے      اپنے گھر میں رہ کے بھی ہم چور تھے

سرور کامران کی غزلوں میں زخم خوردہ انا وقت کے تھپیڑوں سے چند لمحوں کے لئے ستانے کی خواہش کرتی ہے۔ اس خواہش کے ردِّ عمل کے طور پر ان کی غزلوں میں ایک قسم کی فرار یا قید کی صورت پیدا ہو گئی ہے۔ انھیں زندگی سے بہت پیار ہے مگر وقت اور شہر کے تیز رفتار دھارے پر زندگی کا ہر ہر لمحہ کٹ کٹ کر لہو لہو ہوا جا رہا ہے۔ اس لمحہ کا بچاؤ سرور کامران کا بنیادی المیہ ہے۔

ہر ہر کرن کا جسم ہے تر دور لہو لہو      نکلا سسک سسک کے دراڑوں سے روشنی

کس راہ پر چلوں کہ چلے عمر ساتھ ساتھ      ہر سمت فاصلے کا بیاباں ہے اور میں

اعجاز راہی کی غزلوں میں تنہائیوں کا کرب بہت نمایاں ہے۔ ان کی غزلیں۔۔ علامتوں کے استعمال سے نظم کا سا اثر دیتی ہیں۔ سرد کمرہ، سوچوں کی صلیب، رات، سائے اور دیوار ان کی مخصوص علامتیں ہیں۔ ان کے اشعار میں لمحہ بہ لمحہ پگھلنے، خود اپنے ہی ہاتھوں کرچ کرچ ہونے اور ذات کے آئینہ صفت کنوئیں میں گھٹ گھٹ کر مرنے کا احساس بہت نمایاں ہے۔

زخم خوردہ سر دکرہ اور سوچوں کی صلیب — رات کیسے کاٹ لوں میں زرد چادر اوڑھ کر

رات کے جسم سے جب سائے لپٹ جائیں گے — میں بھی روشنی کا لکھتی ہوئی دیوار کے ساتھ

پرانے شاعروں نے اپنی عمریں قدیم محل میں گزاری تھیں لیکن نیا غزل گو گوتم بدھ کی طرح اس محل کو تیاگ کر عرفان کی راہ میں نکلا ہے۔ یہ راہ کٹھن بھی ہے اور تاریک بھی، اسی اثر سے نئی غزل میں موت، مایوسی اور کرب کے اثرات نمایاں ہیں لیکن یہ اثرات دائمی نہیں کہ جونہی عرفان کی روشنی نظر آئی، نئی غزل بھی نور خوشی اور حرارت سے جگمگا اٹھے گی۔

---

مظفر حنفی

# نئی غزل کے بیس سال ہندوستان میں

جدید غزل کیا ہے؟ وہ کلاسیکی غزل اور ترقی پسند غزل سے کس حد تک مختلف ہے؟ اس کے موضوعات کیا ہیں؟ اس میں عصری حسیت کی کتنی کارفرمائی ہے؟ یہ اور اس نوع کے بہت سے دوسرے سوالات ہمعصر تنقید نے اٹھائے ہیں اور ہمارے ناقدین نے حسب استطاعت ان کے جوابات فراہم کرنے کی کوشش بھی کی ہے لیکن یہ بنیادی سوال تنقید میں بہت کم اٹھایا جاتا ہے کہ ہمارے نئے غزل گو جدیدیت کے آغاز سفر میں کہاں تھے اور اب کہاں تک پہنچے ہیں؟ ظاہر ہے کہ اس سوال کا جواب تلاش کرنے کے لئے ہمیں فرداً فرداً تمام اہم تخلیق کاروں تک پہنچنا ہوگا اور اس میں محنت زیادہ پڑتی ہے۔ کچھ یہ بھی ہے کہ ہمارے عہد میں نظریات اور رجحانات پہ قلم اٹھانے کو ہی علمیت اور بصیرت کی دلیل سمجھا جاتا ہے۔ اور فنکاروں کے بارے میں براہ راست اظہار خیال سے تنقید کی بالادستی مجروح ہوتی ہے۔ البتہ نقاد پیش لفظ دیباچہ اور تقریظ لکھ کر تخلیق کار چھٹ بھیوں پر کبھی کبھی دست شفقت پھیر دینے میں کوئی حرج نہیں سمجھتے میرے اس مختصر سے مضمون کا مطمح نظر یہ نہیں ہے کہ تنقید کے کس ڈھانچے کو ہموار بنایا جائے۔ ان کا جو کام ہے وہ اہل نقد جانیں، میں نقاد نہیں تخلیق کار ہوں بطور خاص غزل سے واسطہ رکھتا

ہوں اور اپنے ہم عصر غزل گویوں کے فنی ارتقاء کا جائزہ لینا چاہتا ہوں۔

ہندوستان میں نئی غزل کا آغاز ۱۹۶۰ء کے آس پاس ہوا ظاہر ہے کہ جدید شاعری کی ایک پوری کی پوری نسل کسی خاص ادبی موڑ پر غیب سے وجود میں نہیں آسکتی — نئی غزل کے لیے ۱۹۶۰ء سے کئی سال پہلے زمین ہموار کی جا رہی تھی۔ یہ کار خیر ان شعراء نے انجام دیا جو ترقی پسند تحریک کی غلط نوازیوں اور نعرہ بازیوں سے بیزار ہو چکے تھے۔ اور ہر قسم کی گروپ بندی اور نظریاتی جکڑبن سے بالاتر ہو کر کھلی ہوئی فضا میں شعر کہنا پسند کرتے تھے۔ جدید غزل کے ان پیش رووں میں خلیل الرحمٰن اعظمی، وحید اختر، باقر مہدی اور محمود ایاز نے بطور خاص اپنے ...... مضامین اور تحریروں کے ذریعے ترقی پسندوں سے اظہار اختلاف کیا اور اپنی غزلوں میں وقتی موضوعات اور سیاسی نظریات کی جگہ دائمی اقدار کو از سر نو بحال کرنے کی کوشش کی اور غزل کی آنکھوں سے سیاسی عینک ہٹا کر اسے اپنے ارد گرد کی زندگی کے صحیح خد و خال سے روشناس کیا۔ بغیر کسی اعلان بغاوت کے ایسی ہی غیر سیاسی اور کھلی فضا میں سانس لیتی ہوئی غزلیں خورشید احمد جامی، حسن نعیم بھی کہہ رہے تھے۔ چنانچہ میں انھیں بھی جدید غزل کے پیش رووں میں شمار کرتا ہوں۔ پھر ۱۹۶۰ء میں جدیدیت کا بول بالا ہوا اور بہت سے تازہ دم شعراء اس قافلے میں شریک ہوئے تو کچھ سینئر غزل گویوں نے بھی جدید لہجے کو اختیار کر لیا، جنھوں نے اس وقت تک اپنی شاعرانہ حیثیت کو کسی حد تک مستحکم کر لیا تھا۔ ایسے لوگوں میں فضا ابن فیضی، مظہر امام، شاذ تمکنت، بشر نواز اور محمود سعیدی بطور خاص قابل ذکر ہیں میری بات کا یہ مفہوم ہرگز نہ لیا جائے کہ میں ان تمام غزل گویوں کو ایک ہی صف میں رکھتا ہوں یا ہم مرتبہ سمجھتا ہوں۔

میرا خیال ہے باقر مہدی اور وحید اختر کے انداز فکر پر ترقی پسند خیالات اور لہجے میں اس تحریک کی عطا کردہ بلند آہنگی اور خطابت اتنے حاوی آچکے تھے کہ شعوری طور پر بغاوت کے باوجود وہ کم از کم اپنی غزلوں سے ان اثرات کو جھٹک نہیں سکے ان کے کلام میں وہ سخت اور بے لچک عناصر زیادہ ہیں جنھیں وحید اختر ترقی پسندی کی توسیع کہا کرتے ہیں۔ ان کے مجموعۂ کلام "شب کا رزمیہ" کی غزلیں میرے اس خیال کی تصدیق کریں گی۔

ہم ہیں محروم، رہے دامن گلچیں آباد     اپنی تقدیر میں تھا ہوئے وفا ہو جانا
اک درد کی دولت تھیں ہم سونپ چلے ہیں     اب اس کو مٹا دو کہ حیات اپنی بنا لو

(وحید اختر)

جس ہی جس ہے مجبور ہیں شاخیں ابریں     صبر ہی صبر میں پنہاں ہے بغاوت کوئی
گر جلانا نہ ہوتا یہ پیکر خاک     وہ میری راکھ میں اپنے شرارکیوں رکھتا

(باقر مہدی)

محمود ایاز نے جو کچھ کہا انتا رجاکر ایسی نرم زبان میں اور اتنی گھلاوٹ کے ساتھ کہا کہ نئی غزل کے پیش رو شعرا میں اپنے لئے جگہ بنا لی ورنہ انھوں نے بہت ہی کم غزلیں تخلیق کی ہیں۔ میری نگاہ سے ان کی دو تین درجن سے زائد غزلیں نہیں گزریں۔ آج کل تو شاید انھوں نے غزل گوئی ترک ہی کر رکھی ہے۔ اگر وہ زیادہ لگن کے ساتھ مسلسل تخلیق فن میں مصروف رہتے تو یقیناً بلند ادبی مرتبہ حاصل کر سکتے تھے۔ بشر نواز اور مظہر امام ۱۹۶۰ء سے قبل بھی غزلیں کہہ رہے تھے اور آج تک کہہ رہے ہیں۔ لیکن ان دونوں کی غزلوں میں جو نیا پن اور جدت ہے وہ کچھ اوپری اوپری سی لگتی ہے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وقت اور حالات

کے تقاضوں سے ہم قدمی کی شعوری کوشش کی جا رہی ہے۔ نئی غزل کے ہر مطالعے میں انکا ذکر تو کیا جائے گا لیکن انھیں منفرد اور بڑا غزل گو نہیں کہا جا سکتا غالباً یہی وجہ ہے کہ آج کل بشر نواز نظموں کی طرف اور مظہر امام آزاد غزل کی طرف زیادہ مائل ہیں فضا ابن فیضی میں جو تخلیقی اپج، جوش اور قادر الکلامی کے جوہر ہیں اور جتنا ریاض انھوں نے کیا ہے اس کا تقاضہ تھا کہ نئی غزل کی صف اوّل کے شعراء میں انھیں بھی گنا جاتا ہے۔ لیکن فضا ابن فیضی نے بھی جدیدیت کو باطنی تقاضوں کی بہ نسبت خارجی ضروریات کے تحت قبول کیا ہے۔ قدرت کلام کے وسیلے سے وہ اکتسابی چیزوں میں وہبی تخلیق کا التباس تو پیدا کر لیتے ہیں لیکن اکثر اس جدید ہیکر میں روح پھونکنا بھول جاتے ہیں۔ ان کے ہاں اعادہ بھی بہت ہوتا ہے اور قافیہ پیمائی کے ذریعہ غزل کو ضرورت سے زیادہ طویل بنانے کے عمل نے بھی انھیں نقصان پہنچایا ہے۔ وہ جتنا کہتے ہیں اگر اسے انتخاب کے عمل سے بھی گزار لیا کریں تو ان کا اور نئی غزل دونوں کا بھلا ہوگا۔ "سفینۂ زر گل" کی غزلوں کے پیش نظر فضا کے تخلیقی انہماک سے توقع بندھتی ہے کہ ابھی ان کے ادبی قامت میں اضافہ ہوگا۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کا "کاغذی پیرہن" سے "نیا عہد نامہ" تک تخلیقی سفر بہت مختصر ہے اور ان مجموعوں میں بھی مرحوم کی نظمیں زیادہ نئی اور پرکشش معلوم ہوتی ہیں اس کا سبب غالباً یہ ہے کہ انھوں نے تخلیق کے مقابلے میں تنقید کو زیادہ لائق توجہ سمجھا جس کا ثبوت وہ کئی تنقیدی تصانیف ہیں جو تخلیقی.... کارناموں سے تعداد میں کم از کم چار گنا زیادہ ہیں۔ نقاد کا ذہن جواز، دلیل اور شہادت وغیرہ کے منطقی دائروں میں کام کرتا ہے ایسا تربیت یافتہ ذہن نظموں کی تخلیق کے لئے مناسب ہو سکتا ہے۔ غزل کا بکھرا ہوا، ایجاز و اختصار والا

غیر مدلّل فن استدلالی مزاجوں کو کم راس آتا ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی نے اس کے باوجود میر کے انداز میں نرم و لطیف لہجے میں عصر نو کے اضطراب اور انتشار کو غزل کا موضوع بنایا اور اسے اپنی شدّتِ احساس اور جدّتِ خیال سے آمیز کر کے فنّی سلیقہ مندی کا ثبوت دیا اس اعتبار سے نئی غزل کے پیش رَو فنکاروں میں انھیں ممتاز مقام حاصل ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی حالی کے بعد دوسرے نقاد ہیں جو واقعتاً تخلیقی ذہن بھی رکھتے ہیں ورنہ وزیر آغا جیسے دو ایک نقادوں کو چھوڑ کر اکثر کی جمالیاتی حس مشتبہ نظر آتی ہے۔

شاذ تمکنت بھی طویل مشق سخن اور ادبی حیثیت لے کر نئی غزل کے قافلے میں شریک ہوئے تھے اور اکثر نئے ناقدین نے ان کی شاعرانہ اہمیت کا اعتراف بھی کیا ہے۔ ان کے ہاں تحزنی والہانہ کیفیت اور ربودگی پائی جاتی ہے۔ وہ اپنے شعروں میں جیسی خوابناک فضا تخلیق کرتے ہیں اور حسن و عشق سے متعلق موضوعات میں جس کلاسیکی انداز کے شعر وہ کہتے ہیں۔ اس کے پیش نظر میں انھیں ایک اچھا شاعر تو ضرور تسلیم کرتا ہوں لیکن شعوری طور پر جدید لفظیات کے استعمال کے باوصف موضوعات شعر میں نیا پن ان کے ہاں کم کم ہی نظر آتا ہے۔ دراصل شاذ تمکنت ایک رومانی شاعر ہیں۔ ان کے پہلے مجموعۂ کلام "تراشیدہ" میں رومانیت کی واضح اور صاف جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ اور نئے مجموعے "نیم خواب" میں جو غزلیں شامل ہیں ان کا مجموعی مزاج بھی رومان زدہ ہے۔ ان باتوں کو دیکھتے ہوئے شاذ کو نئی غزل کے پیش رووں میں تو رکھا جا سکتا ہے لیکن انھیں منفرد جدید غزل گو نہیں کہا جا سکتا ہے

ہم ان کے خندقِ تماشا پہ جان دیتے ہیں  یہ جاں سپردگی اہل ہوس کے بس میں نہیں

(محمود ایاز)

نظروں کو سانپ بن کے ڈسے کی برہنگی     تن سے حقیقتوں کی قبا لے گئی ہوا

(بشر نواز)

برفیلی ہوا آکر لو اور بڑھا دے گی     محراب تمنا پر میری طرح جل جاؤ

(مظہر امام)

رہا ہیں اس کے تعلق سے نقد جاں در جیب     مرے لئے کوئی ادنیٰ دکان وہ بھی نہ تھا
مرے وجود پہ مرکوز ہے نظر سب کی     مطالعے کا نذر شتہ کتاب سے چھوٹا

(فضا ابن فیضی)

تری صدا کا ہے صدیوں سے انتظار مجھے     مرے لہو کے سمندر ذرا پکار مجھے
میرے دامن میں رہی خاک غریب الوطنی     وہ گیا دیکھ کے منہ دامن صحرا میرا

(خلیل الرحمٰن اعظمی)

نہ پوچھو کیسی لگی شہر غم کی آب و ہوا     اٹھا رہا ہے تیرے ہجر کے مزے کوئی
خانۂ عشق میں ایسا ہی ہوا کرتا ہے     تم ہوئے قیس ہوئے دونوں ٹھکانے سے گئے

(شاذ تمکنت)

اس صف کی باقی ماندہ تین فنکار، خورشید احمد جامی، حسن نعیم اور محمود سعیدی ایسی انفرادیت، اہمیت اور ادبی خصوصیات کے حامل ہیں کہ انھیں نہ صرف نئی غزل کے پیش رو ہونے کی سعادت حاصل ہے بلکہ وہ نئی نسل کے نمائندہ اور منفرد غزل گویوں کی صف اول میں بھی شمار کئے جاتے ہیں ۔ جامی نے جدیدیت کو شعوری طور پر قبول کیا کیونکہ ۱۹۶۰ء سے بہت پہلے ہی ان کا ایک مجموعہ کلام منظر عام پر آچکا تھا۔ ان کا کمال یہ ہے کہ پختہ عمری کے باوجود انھوں نے اپنے شعری مزاج کی ازسر نو تشکیل کی اور تین چار سال بعد جب ان کا دوسرا

مجموعۂ کلام "برگ آوارہ" منظرِ عام پر آیا تو اس شان سے کہ کسی صفحہ سے یہ گمان نہ ہوتا تھا کہ یہ کسی کہنہ مشق کلاسیکی شاعر کے رشحاتِ قلم ہیں۔ پیچیدہ اور نازک جذبات پر قدرت، کلاسیکی رچاؤ کے ساتھ عصری حسیت، تلخ و ترش حالات کی عکاسی میں شعریت پیدا کرنا اور نئی لفظیات سے غزل میں غنائیت پیدا کرنا خورشید جاؔمی کے بنیادی اوصاف ہیں۔ افسوس کہ وہ نئی غزل چار پانچ سال ہی کہہ سکے پھر ان کی عمر نے وفا نہ کی۔ اپنے ایک ہی مجموعۂ غزل سے انھوں نے نئی غزل کی تاریخ میں جاودانی حیثیت حاصل کرلی ہے۔ اس اعتبار سے انھیں ہندوستان کا شکیبؔ جلالی سمجھا جانا چاہیئے۔

موسمِ گل بھی جب آیا ہے تو آتے آتے   رہگزاروں سے کڑی دھوپ اٹھالایا ہے
خود میرے حالات بھی جلدی میں تھے   وقت کو تم نے بھی ٹھہرایا نہیں
نیند آئے تو مجھے رات کا مجرم سمجھو   چاند نکلے تو اسے آج گنہگار کہو

(خورشید احمد جامی)

حسن نعیم اس صنف کے ایک گلِ سرسبز ہیں۔ وہ نئی غزل کے آغاز سے دس پندرہ سال پہلے تخلیقِ فن میں مشغول تھے۔ جدیدیت کے رجحان اور مزاج کا تعین بھی غالباً حسن نعیم جیسے فنکاروں کی تخلیقات سے ہی ہوا ہے جو غزل کو رومانیت اور ترقی پسند خیالات دونوں سے گریزاں رہ کر فرد کے اندرونی جذبات اور پیچیدہ کیفیات کی عکاسی کے قابل بنا چکے تھے۔ یعنی مٹی پہلے ہی سے زرخیز تھی۔ چنانچہ نئے رجحانات کو انھوں نے باطنی تقاضوں کے موافق پاکر لبیک کہا اور بہرطرح نئی غزل کا حق ادا کردیا۔ حسن نعیم چونکہ غزل کی کلاسیکی روایات سے بخوبی واقف ہیں۔ اس لیئے نئے اور پرانے کے فرق کو بھی زیادہ بہتر سمجھتے ہیں۔ اور کلاسیکی ادب پر

گہری نگاہ نے ان پر یہ بھی رموز آشکار کر رکھے ہیں۔ کہ نئی دائمی اقدار کیا ہو سکتی ہیں۔ چنانچہ ان کی غزل میں توانا روایت خون بن کر دوڑتی ہے۔ تو نیا اسلوب اس کی رعنائی اور طرح داری میں اضافہ کر رہا ہے۔ حسن نعیم کے ساتھ نئی تنقید نے انصاف نہیں کیا۔ اس کا ایک سبب غالباً یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ان کی غزل اوپر سے نہیں اندر سے نئی ہے۔ یعنی بادی النظر میں ان کا لہجہ اپنی لفظیات اور خارجی ہیئت کے لحاظ سے جانا پہچانا، پرانا پرانا سا لگتا ہے۔ لیکن ان کے شعر کا موضوع اتنا نیا ہوتا ہے ــ اس میں علامتوں کا استعمال ایسی ایسی پرتیں ڈالتا ہے، بیکر تراشی کے ایسے نادر نمونے ان کے ہاں پائے جاتے ہیں کہ اس سے زیادہ نیا شعر کہنا ناممکن سا نظر آتا ہے آواز کی نرمی، فکر کی گہرائی، دالہانہ پن کلاسیکی رچاؤ اور لفظیاتی غنائیت حسن نعیم کو نہ صرف نئی غزل کا پیش رَو قرار دیتے ہیں بلکہ انھیں اس دور کے نمایاں غزل گویوں میں امتیازی مقام عطا کرتے ہیں۔ ان کا مجموعہ "اشعار" بہت پہلے منظر عام پر آیا تھا۔ اب دوسرا مجموعہ کلام زیر طبع ہے توقع ہے کہ اس کی اشاعت کے بعد ان کے سلسلے میں اُردو تنقید اپنے جمود کو توڑے گی ــ

| | |
|---|---|
| موجۂ اشک سے بھیگی نہ کبھی نوکِ قلم | وہ انا تھی کہ کبھی درد نہ جی کا لکھا |
| بامِ خورشید سے اترے کہ نہ اترے کوئی صبح | خیمۂ شب میں بڑی دیر سے کہرام تو ہے |
| سارے جہاں کی سیر کا امکان مل گیا | بوئے چمن کو راہ میں طوفان مل گیا |

(حسن نعیم)

محمود سعیدی بھی نہ صرف نئی غزل کے پیش رَو ہیں بلکہ ایک منفرد اور اہم جدید غزل گو ہیں۔ وہ جدیدیت کے رجحانات کی مقبولیت سے پہلے کے لکھنے والے ہیں اور ان کے پہلے مجموعۂ کلام "گفتنی" کی تخلیقات سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس دور میں انہیں

روحانیت کا غلبہ رہا ہے۔ لیکن بعد میں آنے والے شعری مجموعے "سیہ بر سفید" "سب رنگ" "واحد متکلم" اور "آتے جاتے لمحوں کی صدا" کی غزلیں ان کے تدریجی ارتقاء، عصری آگہی اور فنی بالیدگی کے مظہر ہیں۔ محمود سعیدی کی غزل نے بھی اپنی جڑیں روایت کی زرخیز زمین میں پیوست کر رکھی ہیں۔ اور برگ و بار کے لئے نئی آب و ہوا تلاش کی ہے۔ ان کے لہجے کی گمبھیرتا، خیال کی شادابی اور موضوعات کا تنوع بطور خاص قابلِ ذکر ہیں۔ وہ ابہام کے زیادہ قائل نہیں ہیں۔ چنانچہ سامنے کی علامات سے کام لیتے ہیں۔ عہدِ نو کی پیچیدہ نفسیات کو شعر کا موضوع بنا کر ترسیل میں کامیاب ہونا کوئی محمود سے سیکھے۔ محمود سعیدی نے اپنی تخلیقی انفرادیت کی تشکیل کے لیے غزل کے خارجی اور باطنی دونوں پہلوؤں پر توجہ دی ہے چنانچہ جہاں ان کے موضوعات نئے ہیں وہیں انھیں نئے انداز میں نظم کرنے کی کوشش بھی کی گئی ہے۔ نئی اور دلکش زمینیں اور پر لطف قافیے ان کی غزلوں میں خوبصورتی اور تازگی پیدا کرتے ہیں۔ محمود ان معدودے چند نئے غزل گویوں میں سے ہیں جو آج بھی ترقی پسند خیال کو نظم کرتے ہوئے نہیں شرماتے بشرطیکہ یہ خیال جذبے میں تحلیل ہو کر آئے۔ ؎

اب جہاں پاؤں پڑے گا یہی دلدل ہوگی   جستجو خشک زمینوں کی نہ کر پانی میں
سوکھے پتے گلدانوں میں سجا کے تھی جاتی رُت   آج بڑھے دو ہاتھ اچانک اور انہیں دکھلائی آگ
حریفِ ظلمتِ شب ہوں مگر سمجھتا ہوں   میں اک ستارۂ لرزاں جری ضیا کتنی

(محمود سعیدی)

۱۹۶۰ء کے آس پاس نئے غزل گویوں کی جو صف ادبی افق پر نمودار ہوئی اس میں شہریار، بشیر بدر، شہاب جعفری، زبیر رضوی، محمد علوی، ندا فاضلی، بمل کرشن اشک

بانی، عادل منصوری، اور کمار پاشی نمایاں حیثیت رکھتے ہیں۔ ان میں سے شہاب جعفری کا محمد علوی اور زبیر رضوی قدرے سینئر ہیں اور اسی اعتبار سے ان کی ابتدائی تخلیقات پر ترقی پسندی کی چھوٹ پڑتی نظر آتی ہے۔ ساتویں دہائی کے ابتدائی سالوں میں شہاب جعفری کی غزلوں نے ادبی حلقوں کو جس طرح متوجہ کیا تھا اور ان کے مجموعۂ کلام "سورج کا شہر" کی غزلوں میں جدید معاشرے اور نئے اذہان کی جو نمائندگی نظر آتی تھی اس کے پیش نظر شہاب سے بڑی توقعات وابستہ کی گئیں۔ لیکن وہ شعلہ مستعجل ثابت ہوئے اور جلد ہی جمود کا شکار ہو گئے۔ اب کبھی کبھار ان کی غزلیں نظر بھی آتی ہیں تو ایک قسم کی استادانہ چابکدستی کے مظاہرے کے ساتھ پچھلی تخلیقات کی بازگشت ہوتی ہیں۔ محمد علوی کی غزلیں مواد اور ہیئت ہر دو اعتبار سے ایک باغی ذہن کی پیداوار معلوم ہوتی ہیں۔ سامنے کے موضوعات پر بول چال کی زبان میں شعر کہنا علوی کا بنیادی وصف ہے۔ ان کے لہجے کی بے تکلفی، بے ساختگی اور عامیانہ پن انہیں نئی غزل کا نمائندہ بناتے ہیں۔ کہیں کہیں ایسا لگتا ہے جیسے وہ ظفر اقبال اور سلیم احمد سے اثر قبول کر رہے ہوں۔ ایک معصوم سی تحیر زا کیفیت ان کی غزل میں ہر جگہ کارفرما نظر آتی ہے۔ اپنے کھلنڈرے انداز، زبان کی توڑ پھوڑ اور لسانی جرأت کے وسیلے سے انھوں نے نئی غزل کی تاریخ میں ایک ممتاز مقام حاصل کر لیا ہے۔ بڑی بات یہ ہے کہ تاحال ان کا تخلیقی سفر جاری ہے جس کا ثبوت "آخری دن کی تلاش" سے "تیسری کتاب" کی غزلوں تک ملتا ہے۔ علوی نظمیں بھی کہتے ہیں اور بعض اوقات غزل میں بھی نظم کہہ جاتے ہیں۔ زبیر رضوی مزاجاً گیت کے شاعر ہیں اور غزلوں میں بھی ان کے ہاں جو غنائیت اور انفعالی انداز ملتا ہے وہ اپنے رس اور جس میں گیت سے

مماثل نظر آتا ہے۔ رومانیت ان کی سرشت میں داخل ہے۔ اس اعتبار سے وہ نئی غزل کے پیش رو شاذ تمکنت سے بہت قریب محسوس ہوتے ہیں۔ زبیر مسلسل کہہ رہے ہیں "لہر لہر ندیا گہری"، "خشت دیوار" اور "مسافتِ شب" ان کے تخلیقی سفر کے سنگ میل ہیں لیکن ان کا یہ سفر نشیب و فراز کی بجائے ہموار اور سپاٹ راہوں پہ ہے چنانچہ پہلے اور آخری مجموعے کی غزلوں میں بھی عبارت کلام کے علاوہ اور کوئی فرق نظر نہیں آتا البتہ ان کی نظموں میں میں کچھ ارتقائی صورتیں دکھائی دیتی ہیں لیکن وہ ہمارے موضوع سے باہر کی چیزیں ہیں۔ ے

دور ہے منزلِ آفاق دکھی بیٹھے ہیں — سخت ہے پاؤں کی زنجیر اترتی ہی نہیں
میں نامہ سکوتِ سنگ کا ہوں — صحرا نے بہت سنا ہے مجھ کو

(شہاب جعفری)

آج پھر مجھ سے کہا دریا نے — کیا ارادہ ہے بہالے جاؤں
یہ کون جھانکتا ہے کواڑوں کی اوٹ سے — بتی جلا کے دیکھ، سویرا نہ ہو کہیں

(محمد علوی)

دشت تنہائی میں آواز کے گھنگھرو بھی نہیں — اور ایسا بھی کہ سناٹے کا جادو بھی نہیں
ہوا اگر ساتھ کسی شوخ کی خوشبو سے بدن — راہ چلتے ہوئے پھر یادوں کو دیکھا نہ کرو

(زبیر رضوی)

ندا فاضلی، بمل کرشن اشک، کمار پاشی اور عادل منصوری چاروں شاعر نظمیں بھی کہتے ہیں اور غزلیں بھی۔ کمار پاشی، اور عادل منصوری کے بارے میں میرا خیال ہے کہ دونوں بنیادی طور پر نظم کے شاعر ہیں۔ ان کی غزلیں دراصل ان کی نظموں کا اجمالی خاکہ ہوتی ہیں۔ کمار پاشی ہندو ضمیات سے اور عادل منصوری

اساطیر سے استفادہ کرتے ہیں جنس دونوں کا محبوب موضوع ہے۔ بیباکی اور جرأت
میں بھی ایک دوسرے سے بڑھ چڑھ کر ہیں۔ البتہ زبان کی توڑ پھوڑ میں عادل منصوری
کو زیادہ مہارت حاصل ہے۔ عادل ابلاغ کے بھی قائل نہیں چنانچہ غزل جیسی ایمائی
اور رمزیہ صنف سخن جو اکثر بے معنی باتوں میں بھی مفہوم پیدا کر لیتی ہے۔ عادلی
منصوری کے ہاتھوں ترسیل کے المیئے کا شکار ہو جاتی ہے۔ عادل منصوری نے
آٹھویں دہائی میں بہت کم کہا ہے خصوصاً غزلیں تو تقریباً نہ ہونے کے برابر ہیں۔ ایسا
لگتا ہے کہ اب ان کے تخلیقی سوتے خشک ہو چکے ہیں۔ کمار پاشی کا قلم تا حال تندو تیز
ہے۔ حال ہی میں ان کے دو مجموعے "روبرو" اور "ایک موسم مرے دل کے اندر
اک موسم مرے باہر" شائع ہوئے ہیں۔ ان میں شامل غزلیات کے مطالعے سے
اندازہ ہوتا ہے کہ کمار پاشی کم از کم غزلوں کی حد تک اپنے آپکو دہرا رہے ہیں۔۔۔
یا پھر اپنے ہم عصر غزل گویوں کے خیالات کو اپنی مخصوص لفظیات کے وسیلے سے اشعار
میں ڈھالنے لگے ہیں۔ ندا فاضلی کا پہلا مجموعہ "لفظوں کا پل" ساتویں دہائی
کے اواخر میں چھپا تھا اور اب تقریباً دس سال بعد ان کا دوسرا مجموعہ "کلام"
"مورناچ" منظر عام پر آیا ہے۔ دونوں کی غزلیں ایک ارتقائی بالیدگی کی نشاندہی
کرتی ہیں۔ پہلے ندا کی غزلوں میں ایک قسم کی نسائیت کے ساتھ دیہات رس کا ذائقہ
ملتا تھا۔ اور اب ان کے ہاں ایک نوع کی صلابت، بربادی اور خشینی شہر کی
جھلکیاں نظر آنے لگی ہیں۔ غزل وہ اب بھی ڈوب کر کہتے ہیں لیکن اس میں۔۔
معصومیت اور محویت کی جگہ طنزیہ لاابالی پن اور شاعرانہ تدبر کی آمیزش سے
ایک نیا ذائقہ پیدا ہو گیا ہے۔ اور لگتا ہے کہ ندا فاضلی نظم کی جگہ غزل ہی میں
زیادہ کامیاب رہیں گے۔ بمل کرشن اشک کے بارے میں یہ بات اسی فیصلہ کن انداز

میں نہیں کہی جا سکتی ۔ ایک طرف "آئینہ اور پرچھائیں" کی غزلیں ہیں تو دوسری طرف "وہ فقیر اور ......" اور "روشنی پھر روشنی ہے" کی نظمیں ۔ غزلوں میں وہ جس عمومی بات جیتی انداز میں گہری باتیں کہہ جاتے ہیں نئے نئے مضامین جس کثرت سے ان کی غزلوں میں نظر آتے ہیں ۔ بات کہنے کے جیسے نادر اور دلچسپ اسالیب وہ تلاش کر لیتے ہیں ۔ اور شگفتہ و دلکش ردیف و قوافی سے وہ جس فنکارانہ چابکدستی کے ساتھ عہدہ برآ ہوتے ہیں وہ بمل کرشن اشک کا ہی حصّہ ہے ۔ بلاشبہ وہ ایک منفرد غزل گو ہیں :۔

پتہ پتہ ناچ رہی ہے زردی گلشن گلشن سبزہ ڈھونڈھ رہا پھول

ہو رنگے ہاتھوں والے سب جب سے منصف بن بیٹھے ہیں
کون ہے اب اس شہر میں ایسا جس کے سر الزام نہیں ہے

(کمار پاشی)

ابوجہل کی آنکھوں میں دھول ابولہب کے ٹوٹیں ہاتھ
جانے کس کو ڈھونڈھنے داخل ہوا ہے جسم میں ہڈیوں میں راستہ کرتا ہوا پیلا بخار

(عادل منصوری)

ہر پیڑ کوئی قصہ، ہر گھر کوئی افسانہ ہر راستہ پہچانا، ہر چہرے پہ اپنا پن
اونچی عمارتوں کی یہ بستی عجیب ہے ہر شکل اپنے جسم سے باہر دکھائی دے

(ندا فاضلی)

کھویا کھویا پاگل سورج سوچ رہا بازو پھیلائے
سردی کا موسم ہوتا تو ہو جاتی کھڑکی وا کوئی

(بمل کرشن اشک)

ایسے بندرگ بخت رہا جن کا نارسا ۔۔۔ عالم سے زندگی کی دعا لینی چاہیئے

(بمل کرشن اشک)

"حرفِ معتبر" کی روشنی میں کچھ ایسا محسوس ہوتا تھا جیسے بانی کی شکل میں ہندوستان کو "آبِ رواں" والا ظفر اقبال مل گیا ہے۔ ظفر نو اینٹی غزل کے پھیر میں پڑ کر فیضِ تنقید عہد ساز ہو گئے۔ لیکن بانی نے اپنے پہلے مجموعے "حرفِ معتبر" سے "حسابِ رنگ" تک کا فاصلہ جس بانکپن کے ساتھ طے کیا اس کے نقوش پا ان کی غزلوں پر ثبت ہیں۔ اسد اللہ خاں نے طرزِ بیدل میں ریختہ کہنے کو قیامت سمجھا تھا بانی اس قیامت سے سلامتی کے ساتھ گزر گئے۔

غالب کی سی ترکیب سازی کا جیسا سلیقہ بانی کو حاصل ہے۔ نئے غزل گویوں کے بہت کم حصے میں آیا۔ اس کے باوجود بانی غالب کی طرح بلند آہنگ نہیں ) میر جیسا نرم گفتار شاعر ہے۔ بانی کی غزل میں استعارے اور علامتیں ایسے ایسے ماہرانہ انداز میں صرف ہوتی ہیں کہ شعر میں طلسمی کیفیت سی پیدا ہو جاتی ہے۔ لگتا ہے بندشِ الفاظ کی چستی کا فن بانی نے براہِ راست آتش سے سیکھا ہے۔ مناسب لفظوں کی تلاش میں جتنا خون بانی صرف کرتے ہیں ان کے ہمعصروں میں اتنا کوئی نہیں کرتا یہی وجہ ہے کہ بانی کے ایسے شعر بھی جن کا مفہوم واضح نہیں ہوتا اپنے صوتی حسن اور آہنگ کی وجہ سے ایک تاثر اور کیفیت کی فضا تخلیق کر دیتے ہیں پیکر سازی میں بھی بانی کو خاص مہارت حاصل ہے وہ پیچ در پیچ استعاروں اور علامتوں کی مدد سے شعر کو تہہ دار بناتے ہیں اور جامد و سیال پیکروں سے غزل میں جان پیدا کر دیتے ہیں۔ بانی نظمیں بھی کہتے ہیں لیکن میرا خیال ہے کہ وہ محض فرمائشوں کا پیٹ بھرنے یا منھ کا ذائقہ بدلنے کے لیے ہوتی ہیں۔ وہ غزل کے شاعر

ہیں اور اہم شاعر ہیں۔ ان کے کلام کی ماورائیت نے نئی غزل کو عمودی سمت عطا کی ہے۔ ؎

اک سفر اور ادھر رکھ دینا
وابستہ ختم جہاں ہوتا ہے

میں دیکھتا تھا شفق کی طرف مگر تتلی
پروں پہ رکھ کے عجب رنگ اڑا لے آئی

کہاں کی سیر ہفت افلاک، اوپر دیکھ لیتے تھے
حسین اجلی کپاسی برف بالوں پر پڑی تھی

(بانی)

نظمیں شہریار بھی کہتے ہیں۔ لیکن ان کا معاملہ بھی بانی جیسا ہی ہے میں ان کی مختصر مختصر نظموں کو غزل کے شعر کی طرح پڑھتا اور محظوظ ہوتا ہوں۔ اسم اعظم، "ساتواں در" اور "ہجر کے موسم" کا یہ شاعر بے خوابی، افسردگی، محرومی اور بیچارگی کی کیفیات کو جیسے نادر اسلوب میں غزل کا قالب عطا کرتا ہے۔ وہ اس کی خلاقی کی دلیل ہے۔ بانی کے برعکس شہریار افقی سمتوں میں پرواز کرتے ہیں۔ چنانچہ ان کے ہاں بلند خیالی اور معنی آفرینی کی جگہ ایک خاص قسم کی ارضیت اور پھیلی ہوئی فضا کا احساس ہوتا ہے۔ روایت پر شہریار کی گرفت بھی مضبوط ہے اس لیے حسن و عشق کے کلاسیکی اور آفاقی موضوعات ان کی غزل پر حاوی ہیں۔ البتہ ان کے اظہار کے لیے شہریار جس ڈکشن سے کام لیتے ہیں وہ اپنے نئے پن اور ندرت میں بے مثال ہے۔ ان کی غزل کا محزوں لہجہ، اپنائیت رچاؤ اور تجسس کی فضا مل جل کر شہریار کی انفرادیت کی تشکیل کرتے ہیں۔ وہ بہت کم کہتے ہیں لیکن سوچ سمجھ کر، ڈوب کر اور احتیاط سے کہتے ہیں۔ اس لیے ان کا ہر قدم آگے بڑھتا ہوا ہوتا ہے ؎

دل ہے تو دھڑکنے کا بہانہ کوئی ڈھونڈے

پتھر کی طرح بے حس و بے جان سا کیوں ہے

کتنے طوفان اٹھائے آنکھوں نے　　ناؤ یادوں کی ڈوبتی ہی نہیں

کون سا قہر یہ آنکھوں پہ ہوا ہے نازل　　ایک مدت سے کوئی خواب نہ دیکھا ہم نے

(شہریار)

بشیر بدر کے بارے میں میری رائے بڑی ڈھلمل یقین سی رہتی ہے کبھی ان کی کوئی اتنی حسین غزل نگاہ سے گزرتی ہے کہ بیساختہ انھیں بڑا شاعر سمجھنے کو جی چاہتا ہے۔ ایسے خوبصورت پیکر تراشنے والا شاعر، ایسے نرم و سبک جذبات کو جو کسی طور قابو میں نہ آتے ہوں، شعر میں بے تکلفی سے ڈھال دینے والا فنکار جھلملاتی ہوئی خوابناک کیفیاتی فضا تخلیق کرنے والا غزل گو یقیناً اہم مرتبے کا مستحق ہے لیکن قدم قدم پر رعایت شعری سے کام لے کر سہل پسندی کا اور شاعرانہ عجز کا مظاہرہ کرنے والا، ایک ایک مصرعے میں پانچ پانچ، چھ چھ حروف کو دبانے اور ساقط کرنے والا شہرت کے لیے جدیدیت کو اوپر سے اوڑھنے والا۔ مشاعروں کے لیے جگر کے رنگ کی غزل لکھنے والا۔ صرف حسن و عشق تک محدود رہنے والا شاعر کیسے بڑا شاعر ہو سکتا ہے۔ بشیر بدر نے اینٹی غزل اور نثری غزل تک لکھی ہے میں سمجھتا ہوں ابھی اس شاعر کے بارے میں کوئی رائے قائم کرنا قبل از وقت ہوگا۔ "اکائی"، "اور امیج" میں شامل ان کی غزلیں انھیں کوئی نمایاں مقام نہیں عطا کرتیں۔ لیکن ادھر چند سالوں سے ان کے ہاں جو میانہ روی اور ضبط و تحمل کے آثار نظر آتے ہیں۔ ان کے پیش نظر اور بجنل بشیر بدر کی آمد متوقع ہے

بارشیں چھت پر کھلی جگہوں پہ ہوتی ہیں مگر　　غم وہ ساون ہے جو ان کمروں کے اندر برسے

تھکے تھکے پیڑوں کے بیچ چلے سورج گھر کی طرف لوٹی دفتر کی شام
ہمراہ چلو میرے یا راہ سے ہٹ جاؤ دیوار کے روکے سے دریا کہیں رکتا ہے

(بشیر بدر)

ساتویں دہائی کے آخری سالوں میں جو نئے غزل گو جدیدیت کے قافلے میں شریک ہوئے ان میں فضیل جعفری لہجے کی متانت اور عشقیہ موضوعات کو نئی زبان دینے کے لئے سلطان اختر اپنی غزل کی غنائیت اور لہجے کے بانکپن کی وجہ سے اور پرکاش فکری، اردگرد کی زندگی سے غزل کا مواد حاصل کرنے کے باعث نمایاں ہیں۔ لطف الرحمٰن (تازگی برگ نوا) کے یہاں صلابت، متانت اور گہرائی ہے۔ مصور سبزواری ہیبت ناک اور پر اسرار فضا تخلیق کرنے میں اپنا جواب نہیں رکھتے۔ ممتاز راشد (بھیگا ہوا کاغذ) کلاسیکیت اور جدت کے آمیزے سے اپنا رنگ نکالتے ہیں، امیر آغا قزلباش (انکار اور شکائتیں میری) کا شوخ انداز اور کھلنڈرا پن ان کی غزل کا وصف ہے غلام مرتضیٰ راہی (لا مکاں اور لاریب) مختلف منفرد غزل گویوں کے رنگوں کو آمیز کرتے تھے ادھر کئی سال سے بجھ کر رہ گئے ہیں۔ زیب غوری (زرد زرخیز) جیسا باصلاحیت فنکار باقی کی تقلید میں مارا گیا اور اب بیدل کے ساتھ خاموش ہے محسن زیدی (رشتۂ کلام) کی زبان پر قدرت روایت پر گرفت اور عصری حسیت کا امتزاج ان کی غزل ہے۔ نشتر خانقاہی بہت دیر سے اس کارواں میں آئے۔ لیکن آتے ہی اپنی انفرادیت کا نقش مرتسم کر گئے۔ ("میرے ہونے کی آگ") کے شعر ان کی قدرت کلام اور خلاق ذہن کے غماز ہیں۔ مدحت الاختر کا شرمیلا پن اور معصومیت، .... عبدالرحیم نشتر (اعراف، اور شام گراں) کی نٹ کھٹ غزل عتیق اللہ . . .

(ایک سو غزلیں) کا کھردرا مالوی لہجہ، کیف احمد صدیقی (گرد کا درد) کی ہمواری ظفر صہبائی ("دھوپ کے پھول") کا سرکش انداز، حامدی کاشمیری کا بھولپن اور مٹھاس، آزاد گلاٹی (دشتِ صدا) کی فنکارانہ مشاقی حکیم منظور ("نا تمام") کا نیم فلسفیانہ نیم شاعرانہ لہجہ، کاوش بدری کی فلسفۂ وجودیت سے اثر پذیری اور زبان کے ساتھ کھلواڑ اعزاز افضل (رحیم صدا) کا ترقی پسند خیالات کو نیا اسلوب عطا کرنا، شمس الرحمٰن فاروقی ("گنج سوختہ اور سبز اندر سبز") کی دبیز غزل، کرامت علی کرامت (شعاعوں کی صلیب) اور شاہد کبیر (کچی مٹی کا مکان) جیسے ان گنت ردیئے اور رشیڈس اس نسل کے ساتھ نئی غزل میں آئے ہیں ؎

وہ کسی اور کا ہو کر بھی مرا ہی رہتا
خود مرے پاؤں کی زنجیر میں حالات مرے (فضیل جعفری)

برامت کہو دھوپ کو جانِ من
فرشتے سکھاتے ہیں پر دھوپ میں (سلطان اختر)

دائم رہے گی ریت ہی اس کے نصیب میں
دریا کو موج موج میں طوفاں اٹھانے دے (پرکاش فکری)

اس نے بھی آسمان سے آنکھیں اتار لیں
تو بھی زمیں پہ پتنگ اڑا تیز ہے ہوا (لطف الرحمٰن)

یہ کسی یاد کی پرہول سنسناہٹ ہے
کہ جیسے چیرے دھرتی کو شیش ناگ اٹھا (منصور سبزواری)

بھٹک رہا ہوں میں حالات کے اندھیروں میں
چمک رہا ہے تیرے آنسوؤں سے گھر میرا (ممتاز راشد)

میں تھک کے گرنے ہی والا ہوں اسکے قدموں پر
میری نفی مرا اثبات ہونے والی ہے (امیر آغا قزلباش)

سرِ حد کی لکیر دیکھ آئے
خنجر کی طرح چمک رہی تھی (غلام مرتضیٰ راہی)

کسی ہوئی مردنگ سا پانی ہوا کی تھاپ سے بجتا ہے
ہر ترنگ سے اٹھتی ہے جھنکار کسی اکتارے کی (زیب غوری)

تا کے ہے آب تیغ بڑی آس سے مجھے
ہے منتظر لہو کا سمندر مرے لیے (محسن زیدی)

ٹپکا گئی تھی سب چھتیں پچھلی جھڑی برسات کی
لیکن ہوا اب کے برس چوکھٹ سے دروازہ جدا (نشتر خانقاہی)

زمیں پہ گرتے ہیں کٹ کٹ کے سر فرشتوں کے
عجیب زلزلہ آیا ہے آسمانوں میں (عبدالرحیم نشتر)

میں ریت پہ لکھا ہوا اک حرف ہوں حسرت
لے جائے گی مجھ کو بھی کوئی موج بہا کر (مدحت اختر)

میں ایک کانچ کا پر تولتا پرندہ ہوں
اڑان بھر نہ سکا اور چھن سے ٹوٹ گیا (شفیق اللہ)

آنچ میں خورشید کی ساری تمازت پی گیا
اب فقط سائے ہی سائے ہیں مرے چاروں طرف (کیف احمد صدیقی)

یہاں لوگ بادن گزرے ہیں بہت
یہ بھوپال سالی جگہ خوب ہے (ظفر صہبائی)

گھر جزیرہ سہی، موج موج اژدر ہے
بنائیں ریت کے گھر مچھلی پہ گزارہ کریں (حامدی کشمیری)

کچھ نہ کرنا تھا تو مٹی میں ملا ڈالا اسے
جب کیا تو ایک قطرے کو گہر اس نے کیا (آزاد گلاٹی)

حصار گرد و غبار بکھرا کہ نقش بوئے
مجھے تھا موسم بدلنے کا انتظار کتنا (حکیم منظور)

تمام پیکر الفاظ پیرہن سے نکلے
ہیں پہن کے کتابوں کو دیکھتا تھا مجھے (کاوش بدری)

عقل ہر راہ کو گل پوش کئے دیتی ہے
چاہتی ہے کہ کوئی نقش کف پا نہ بنے (اعزاز افضل)

تجربہ دل میں رہے تو کھلے آنسو بن بن کر
اور کاغذ پہ چھلک جائے تو شمع محفل ہے (شمس الرحمان فاروقی)

ہے زنگ خوردہ مرے دل کا آئینہ ایسا
خرد کی تیغ سے تھوڑی سی آب مانگے ہے (کرامت علی کرامت)

لوگ میرے ہاتھوں میں شیشہ پکڑا دیں گے
چاند کو مانگوں کا بھی تو بھی کیا پاؤں گا (شاہد کبیر)

اِدھر پانچ چھ سال سے ایک تازہ دم نسل اور نئی غزل کے پرچم تلے جمع ہو کر اپنی انفرادیت کے نقوش واضح کرنے کی کوشش کر رہی ہے۔ ان

غزل گویوں میں سے ساحل احمد، فاروق شفق، رؤف خیر (اقرار) صفدر شاہین بدر (زرد موسم کی ہوا) بدیع الزماں خاور (لفظوں کا پیرہن) محبوب راہی (ثبات) محمد احمد رمز، فرخ جعفری، عبدالحمید ساغر (انسلاک) سلیم شہزاد جاوید، حسن رضا، اشفاق انجم (سایہ سایہ دھوپ) (عبداللہ کمال ابیں) منظور ہاشمی، اسد بدایونی، اظہار عابد، شاہد کلیم (زیر بار) ظہیر غازی پوری (آشوب نوا) سلمان اختر (کو بہ کو) صدیق مجیبی، شمیم انور (اجنبی خدا) پریم کمار نظر (لوح بدن) آشفتہ چنگیزی (شکستوں کی فصل) قمر اقبال، احتشام اختر (راکھ)۔ شاہد میر، خالد محمود، یعقوب راہی (انحراف) افتخار امام صدیقی، مختار شمیم۔۔ (نامہ گل) وقار فاطمی وغیرہ کے چہرے کچھ واضح ہونے لگے ہیں اور توقع ہے کہ اگر یہ لوگ فنی رچاؤ اور مسلسل انہماک کے ساتھ تخلیق شعر میں مصروف رہے تو اپنی آوازوں کو ضرور پا لیں گے۔

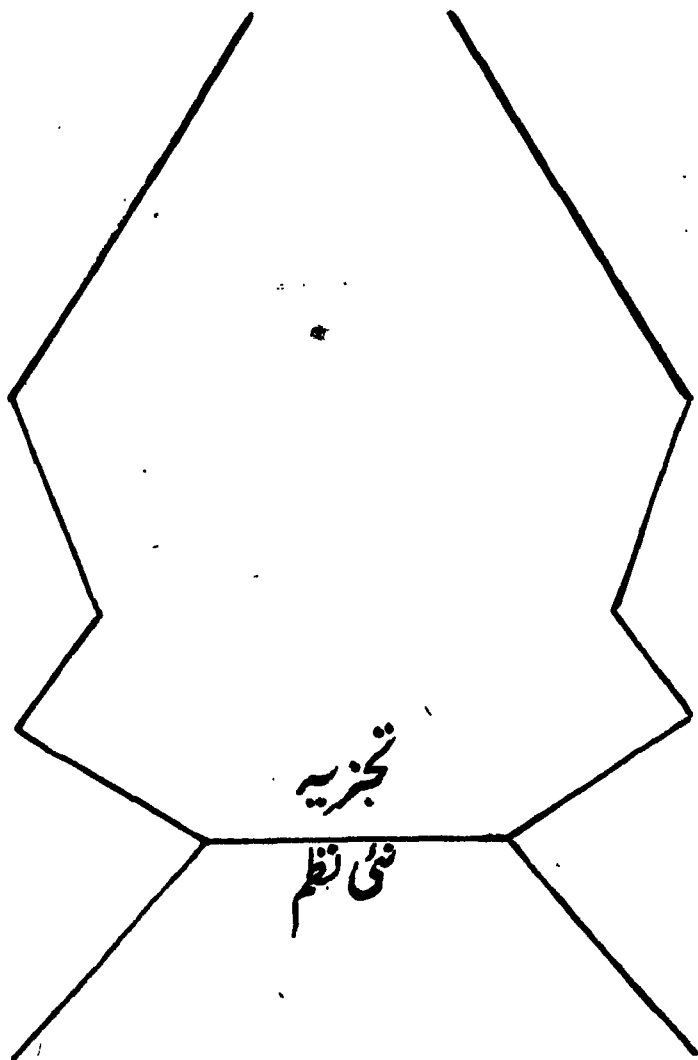
---

نوٹ۔ مظفر حنفی بھی نئے شاعروں کی اس صف کے غزل گو ہیں جس میں ندا فاضلی، بانی، اور شہریار شامل ہیں۔ "طلسم حرف" "تیکھی غزلیں" "صریر خامہ" "دیپک راگ" "پانی کی زبان" "عکس ریز" "یم بہ یم" ان کے شعری مجموعے ہیں۔ مظفر کے بارے میں عمیق حنفی نے لکھا ہے۔ مظفر حنفی شروع ہی سے ہئیت و اسلوب کے لحاظ سے وضع دار رہے ہیں اور اردو کی شعری روایت اور جمالیاتی حسن کی پاسداری قائم رکھتے ہوئے اپنے تجربہ اور حسیت کے نئے پن اور حریت کا اظہار کرنا ان کا فن ٹھہرا ہے ...... بول چال کی زبان اور کھنکتے ہوئے .. گونجتے ہوئے قافیے ان کے برتاؤ سے کبھی چبھتا ہوا طنز بن کر سامنے آتے ہیں۔

کبھی لفظوں کی ڈرائنگ۔ زبان کبھی ان کے تجربے کو دھوکا نہیں دیتی۔ ان کے تجربے ہی کی طرح ان کی زبان بھی حساس اور زندہ ہے اس لئے ہئیت کی.... روایت اور اظہار کی جدت دونوں کو وہ بیک وقت خوش رکھ سکتے ہیں.... روایت کا احترام کرنے والا کوئی شاعر شعور و ابلاغ کی سطح پر عصری حسیت اور نجی تجربے کو شعری صورت دینے میں مظفر سے بہتر طریقے پر زبان کو شاید ہی برت سکے۔ مظفر حنفی کی شاعری کو بغیر کسی لیبل کے نہ صرف پسند کیا جا سکتا ہے بلکہ پہچانا بھی جا سکتا ہے۔ یہ سعادت یکسانیوں کے دور میں کسے نصیب ہوتی ہے:

(ادارہ شاعر بمبئی)

# تجزیہ

# نئی نظم

آل احمد سرور

# نئی اُردو شاعری

حال کے ایک مغربی ڈرامے میں ایک سین اس طرح شروع ہوتا ہے ایک شخص اسٹیج کے وسط میں آتا ہے اور میز پر سے ایک کتاب اٹھا کر غور سے اس کی جلد دیکھتا ہے، پھر آہستہ آہستہ اس کے ورق پلٹتا ہے۔ دیکھتے دیکھتے وہ سخت غصّے کے عالم میں کتاب کے ورق کو نوچنا شروع کر دیتا ہے اور پھر ان اوراق کو بار بار اپنے جوتے سے مسل دیتا ہے۔ حیران ہو کر ایک دوسرا شخص ایک تیسرے آدمی سے پوچھتا ہے۔

اسے کیا ہوا ہے۔؟

تیسرا آدمی جواب دیتا ہے۔

کچھ نہیں۔ غریب کو پڑھنا نہیں آتا اسی لئے کتاب پر غصّہ اُتار رہا ہے۔

نئی اُردو شاعری کے بہت سے مخالفوں کا یہی خیال ہے۔

اس مقالے میں نئی اُردو شاعری کا مختصر جائزہ تین عنوانوں کے تحت لیا جائے گا۔ نئی شاعری کیوں۔ نئی شاعری کیا۔ نئی شاعری کیسے۔ اور سچی بات یہ ہے کہ ادبی تنقید خواہ نئی شاعری پر ہو یا پرانی شاعری پر، انھیں تین سوالوں کے جواب کی کوشش ہوتی ہے

پہلا سوال ہے نئی شاعری کیوں؟ اس کا سیدھا سادا جواب یہ ہے کہ چونکہ زندگی ایک حالت پر قائم نہیں رہتی اور سماج میں برابر تبدیلی ہوتی رہتی ہے، اس لئے شعر وادب اور علم وفن میں برابر تغیر ہوتا رہتا ہے۔ لوگ عام طور پر اپنی ناک کے آگے نہیں دیکھ سکتے اس لئے انھیں وہ تبدیلیاں جو خاموشی سے یا اندر اندر ہو رہی ہیں۔ نظر نہیں آتیں۔ غالب کی شاعری شروع شروع میں لوگوں کو مہمل نظر آتی تھی۔ آزاد اور حالی کے تجربوں پر ان کے دور میں بیشتر حضرات ناک بھوں چڑھاتے تھے۔ شرر نے جب بے قافیہ نظم کے تجربے کئے تو ان کا مذاق اڑایا گیا۔ پیارے صاحب رشید نے اقبال کی زبان کو اردو ماننے سے انکار کر دیا۔ ترقی پسند شاعری کی ابتدائی نظموں کی فرقت نے ناردا کے نام سے پیروڈی کی اور کنہیا لال کپور نے غالب ترقی پسند کی محفل میں لکھ کر... راشد، میراجی اور فیض کا مذاق اڑایا۔ غرض ازل سے یوں ہی میرے یار ہوتی آئی ہے۔

جس طرح غیر معمولی طور پر حساس آلے سیکڑوں میل دور سے زلزلے جھٹکے ریکارڈ کر لیتے ہیں، اسی طرح وہ فنکار جو سریع الحس ہوتے ہیں، بظاہر پرسکون فضا میں ہیجان، یا عام حالات کے اندر پرورش پاتا ہوا غیر معمولی میلان، دیکھ لیتے ہیں۔

لوگ اپنے روزمرہ کے کاموں میں اتنے مصروف ہوتے ہیں کہ انھیں ان... تبدیلیوں کی اسی وقت خبر ہوتی ہے جب زمین اُن کے پیروں کے نیچے سے سرکنے لگتی ہے، اس لئے نیاپن لازمی طور پر کوئی جرم نہیں ہے جس طرح پرانا پن بھی لازمی طور پر کوئی جرم نہیں ہے، سچی بات یہ ہے کہ ہر نیا رنگ

کسی پرانے، بھولے بسرے، دبے ہوئے یا دھندلے رنگ کی بازیافت یا توسیع ہوتا ہے۔ ہر تجربہ کسی قریبی روایت سے گریز کرتا ہے اور کسی پرانی روایت سے کام لیتا ہے جسے لوگ یا تو بھول گئے تھے یا جس کے امکانات پر ان کی نظر نہ تھی۔ اس لئے پہلی بات جو مجھے کہنی ہے یہ ہے کہ نیا پن بھی ایک مستقل حالت ہے ۔۔۔

لوئی کائف اپنی کتاب modernism میں کہتا ہے کہ "جدیدیت ایک مستقل ذہنی کیفیت ہے اور کچھ عرصے سے ہے جیسے جیسے ہمارے فنون اپنے پر اور غائر نظر ڈالتے ہیں انکا اصلی مفہوم ان کی تخلیق کا نظریہ ہو جاتا ہے اور اپنی اصلیت کے متعلق ان کی خلش ایک عذاب بن جاتی ہے اور اصلیت کے متعلق ہر نئے نظرئے کے ساتھ ہمیں ایک نئے حق کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس بات کو اس طرح بھی سمجھا جا سکتا ہے کہ ہمارے فنون کس طرح قدامت سے کام لیتے ہیں۔ ہمارے لئے کلاسکیت دراصل کوئی چیز واقعی نہیں۔ چاہے ہم کتنا ہی دعویٰ کریں ہم یونانیوں یا روما کے لوگوں تک، کالی داس کے دور تک واقعی واپس نہیں جاتے ہاں ایک نو کلاسیکیت وجود میں آسکتی ہے اور یہ اگر فنی اعتبار سے قابل قبول ہوگی تو لازمی طور پر کلاسیکل روایت کو نئے طریقے سے برتے گی، گویا یہ نئی اور جدید ہوگی۔"

گویا جدیدیت بھی ایک تاریخی ضرورت ہے اور تاریخی ضرورتوں سے انکار کرنا دانش مندی نہیں ہے۔ دوسری بات میں ہربرٹ ریڈ کی مدد سے کہنا چاہتا ہوں۔ ہربرٹ ریڈ نے ایک جگہ لکھا ہے ابتدا میں زندگی ایک نقطہ تھی اور اسی نقطے پر شاعری تھی۔ پھر اسی نقطے کے گرد زندگی کا ایک دائرہ بنا۔ گویا شاعری کا نقطہ زندگی کے دائروں کے بیچوں بیچ میں نہ تھا۔

رفتہ رفتہ یہ نقطہ بیچوں بیچ میں نہ رہا۔ مگر دائرے کے اندر رہا۔ پھر یہ دائرے پر آگیا اور آج دائرے کو توڑ کر باہر نکل گیا ہے۔ کچھ لوگ ایک بڑا سانحہ سمجھتے ہیں کہ فن زندگی کے دائرے سے باہر نکلنا چاہتا ہے حالانکہ اس بات کو اس طرح بھی کہا جا سکتا ہے کہ فن اب زندگی کے پچھلے دائرے پر قانع نہیں رہا اور اس کا ایک بڑا دائرہ بنا رہا ہے کیونکہ دراصل وہ دائرے سے نکل کر خلا میں نہیں جا سکتا اس لئے لازم یہ آتا ہے کہ وہ مقررہ اور خاموش دائرے کے بجائے ایک اور بڑا دائرہ بنا رہا ہے۔ اسی کو ایک دوسرے طریقے سے یوں بھی کہا جا سکتا ہے۔ چوں کہ اب نقطے اور دائرے دونوں کا تصور بدل گیا ہے اس لئے یار لوگ بلا وجہ سراسیمہ ہو رہے ہیں اور پرانے نقطے اور دائرے کو جہاں ان کے نزدیک اُسے ہونا چاہیئے نہ پا کر واویلا کر رہے ہیں۔ میرا مطلب یہ ہے کہ جب زندگی سادہ تھی وہ سب کام کرتی تھی۔ جب زندگی پیچیدہ ہوئی تو اب کام کی بھی تقسیم ہوئی۔ شاعر اپنی شاعری کے ذریعہ سے فطرت کو انسان پر مہربان رکھنے کا کام کرنے لگے، پھر شاعر دنیا کی تنظیم میں مدد دینے لگے یعنی شاعری پیمبری کا جزو قرار پائی۔ شاعر کا پیام سماج کی ایک مقررہ تعبیر و تفسیر میں مدد دینے لگا۔ فطرت اور انسان کی کش مکش میں انسان کا ساتھ دینے لگا اسے اپنے پیروں پر کھڑے ہونے میں مدد دی۔ دوسرے علوم کو عام کرنے میں بھی ہاتھ بٹایا کیونکہ یہ سب سے مقبول ذریعہ اظہار تھی۔ مگر جب علوم بڑھے اور نئے نئے حقائق دریافت ہوئے تو نثر کی ضرورت پڑی اور اب یہ سمجھوتہ ہو گیا کہ کچھ کام شاعری کے لئے موزوں ہیں اور کچھ نثر کے لئے گو ایک دوسرے

یہ اضاف مدد لیتے رہے، مگر انکار تقاد و واضح سمتوں میں ہوتا رہا۔ لیکن جب زندگی اور پیچیدہ ہوئی تو شاعر کو پیمبری سے ہاتھ دھونا پڑا اور ذات و کائنات کے درمیان صحت مند اور معنی خیز رشتہ قائم کرنے کے لئے ذات کے عرفان کی طرف توجہ کرنی پڑی ۔ جدید علوم نے اس ذات کے متعلق بہت کچھ انکشافات کیے ہیں جن کی وجہ سے عقلی انسان کا تصور اب بدل گیا ہے اور اس جگہ وہ آدمی لے رہا ہے جس کے پیچھے اوّل تو لاکھوں برس کی جانور کی تاریخ ہے، دوسرے جس کے یہاں شعور اور لاشعور کی ایک ازلی اور ابدی جنگ جاری ہے ۔ تیسرے وہ کسی نہ کسی دیو مالا (MYTH) کا اسیر ہے، چوتھے جس کے لئے سائنسی اصلیت اور ہے جذباتی اصلیت اور، جو علامتوں میں سوچتا ہے " علامتوں میں جیتا اور مرتا ہے اور علامتوں کا غلط استعمال بھی کرتا ہے ۔ پانچویں جو نفی کا موجد ہے اور اثبات تک جو نفی کے ذریعہ سے پہونچتا ہے ۔ چیز کی پہچان وہ یہ بتاتا ہے کہ یہ کرسی نہیں ہے ۔ دن کی یہ کہ رات نہیں ہے ۔ چھٹے وہ اپنے فطری ماحول سے اپنے ہی بنائے ہوئے اوزاروں کی وجہ سے علیحدہ ہوگیا ہے ۔ اس نے تہذیب علوم، صنعت و حرفت کے ذریعہ سے بڑا اقتدار حاصل کرلیا ہے مگر اب ان اوزاروں نے اس پر حکومت شروع کر دی ہے ۔ مشین کی حکومت نے آدمی کو مشین بنا دیا ہے اور اس سے اس کی آدمیت چھین لی ہے ۔ ..... ساتویں تنظیم اس کی فطرت ہے اور ہر نئی تنظیم ایک نئی تہذیب اور ایک نئی تعمیر کا سلسلہ ہوتی ہے اور اپنے ساتھ بہت سے نئے مسائل لاتی ہے آٹھویں وہ تکمیل کی خواہش میں مرتا ہے اور ایک فلسفے کی پناہ لینا چاہتا ہے

اور ایک ازم سے دوسرے ازم کی طرف لپکتا ہے۔ جب یہ صورت حال ہو تو پھر شاعری کی مخصوص بصیرت، محض فطرت کے ترانے گانے یا رومانیت کے جادو جگانے۔ یا جسم کے اسرار کو ٹٹولنے یا سماج کے بندھے ٹکے تصورات منظوم کرنے یا مہذب اخلاق، فلسفہ، سیاست، کے مروجہ روپ کی انگلی پکڑ کر چلنے پر کس طرح قانع ہو سکتی ہے۔ اسے تو انسان مشین یعنی دماغ کے اندر کے بھوت کو پہچاننا ہے جو اپنے اندر تسخیر کے ساتھ تخریب کی بھی قوت رکھتا ہے۔ اسے حیات اور کائنات کا جامد (STAHC) تصور کو ترک کر کے دم بدم بدلتے، کبھی تیز ہوتے، کبھی ٹیڑھی راہ چلتے حیاتیاتی کارواں کو دیکھنا ہے اور اس طرح اس کائنات کا اور چھور نہیں اور جس میں اربوں ستارے ہیں جن میں بننے بگڑنے، سرد ہونے اور روشن ہونے کا عمل جاری ہے، نظر میں رکھنا ہے اور ان سے نئے طور کا رشتہ قائم کرنا ہے۔ پھر اسے حسن کے نئے تصور سے ہم آہنگ ہونا ہے جو صرف موزونیت اور تناسب کے پرانے پیمانوں سے ناپا نہیں جا سکتا اور جس میں بدصورتی کا حسن بھی شامل ہے اور بقول ایک وہ حسن بھی جو خوف کا نقطۂ آغاز ہے اور ہیروشیما اور ناگاساکی کے بعد اسے ایک نئے خطرے سے دوچار ہونا پڑا ہے اور یہ خطرہ اجتماعی موت کا ہے۔ ہیروشیما سے دراصل ایک نیا دور شروع ہوتا ہے۔ اس سے پہلے موت کا تصور فرد یا چند افراد تک محدود تھا۔ ایٹم بم نے پہلی دفعہ پوری انسانیت اور دنیا کی اس ساری کھیتی کی تباہی کے امکان کو ایک بھیانک روپ میں پیش کر دیا ہے اور آدمی کی تنگ نظری یا ہٹ دھرمی یا ہلاکت پسندی کا ثبوت یہ ہے کہ عالم گیر

تباہی کے ایسے قوی احتمال کے باوجود ہتھیار کے آلے تیار کرنے کا سلسلہ جاری ہے۔
پھر سائنس اور ٹیکنالوجی نے جس طرح ہمارے قدرتی وسائل کو دونوں ہاتھوں
سے برباد کیا ہے اور جس طرح صنعتی فضلے Industrial waste نے اور
ایٹمی شعاعوں (Atomic radiation) نے سمندروں میں ......
Plankton کے بڑے بڑے ذخیرے برباد کئے ہیں اور فضا میں
آکسیجن کی مقدار کو کم کر دیا ہے۔ اس کے پیش نظر یہ ایک واقعی خطرہ ہے کہ اگر
یہ اندھا پن جاری رہا تو اس کا سانس لینا مشکل ہو جائے گا۔ ان حالات میں اگر
موت کا مسئلہ آج کی شاعری کا اہم موضوع بن گیا ہے تو اس میں تعجب کی کیا بات
ہے۔ واقعی حساس ہونا آج بھی بڑا جرم ہے۔

مذہب نے انسانیت کی فلاح کا ذمہ لیا تھا اور اس نے فطرت اور انسان
کے ایک قابل اطمینان رشتے کی طرف بھی اشارہ کیا تھا۔ اس کی ایک حقیقت
مطلق کی خواہش، اس کی کسی کا محتاج ہونے کی عادت، اس کی ایک اخلاقی
نظام کی ضرورت کو بھی پورا کیا تھا، مگر مذاہب فرقوں میں بٹ گئے اور ایک
مذہب کے ماننے والوں نے دوسرے مذہب کے ماننے والوں سے جنگ شروع
کر دی اور جب انسان نے اپنے ماحول پر قابو پایا تو اُسے دنیا کے کاموں میں،
طاقت حاصل کرنے میں، دولت جمع کرنے میں، زندگی سے نشاط حاصل کرنے
میں زیادہ کشش نظر آئی، سائنس نے اسے ایک راہ دکھائی تھی، مگر سائنس
کو سیاست نے اپنے چنگل میں اسیر کر لیا۔ سیاست نے مساوات کا ایک تصور
دیا تھا اور انسان کو روشنی کی ایک کرن نظر آئی تھی، مگر تجربے سے ثابت
ہوا کہ انسانیت محض عقلیت کے سہارے سیال گل کی طرف نہیں جاتی۔

اور کوئی بھی سیاست ہو دفتر شاہی سے نجات نہیں پا سکتی۔ موجودہ زندگی اتنی پیچیدہ ہوگئی ہے اور موجودہ مشینی اور سائنسی نظام اتنا طاقت ور ہوگیا ہے کہ دانش وری جس سے توقع تھی کہ وہ انسانیت کو ہر خطرے سے آگاہ کرتی رہے گی، کسی نہ کسی طرح اس نظام کی دفتریت کی اسیر ہو گئی ہے۔ سائنس داں تجربہ گاہوں میں حکومت کی ہدایت کے مطابق آلات تیار کرتے ہیں اور اگر یہ آلات تباہ کاری کے لئے استعمال ہوں تو روک نہیں سکتے۔ یونیورسٹیاں رفتہ رفتہ ایسی اسکیموں میں اور منصوبوں میں گرفتار ہوتی جاتی ہیں جو حکومتوں کے مقاصد پورے کرتے ہیں۔ شاعر اور ادیب اپنی روح کی آزادی کو برقرار رکھ سکتے ہیں مگر ان میں سے بہت سوں کو خرید لیا جاتا ہے اور وہ ان خیالات کی اشاعت کرنے لگتے ہیں جو اوپر سے انھیں ملتے ہیں۔

غرض آج کے انسان پر اقبال کا یہ تبصرہ بالکل صحیح ہے۔

ڈھونڈنے والا ستاروں کی گزرگاہوں کا۔ اپنے افکار کی دنیا میں سفر کر نہ سکا۔ جس نے سورج کی شعاعوں کو گرفتار کیا۔ زندگی کی شب تاریک سحر کر نہ سکا۔ ان حالات میں حقیقی دانش وروں کی ضرورت اور بھی مسلّم ہو جاتی ہے۔ حقیقی دانش ور، اپنے طبقے سے کٹ جاتا ہے۔ کیونکہ وہ اس طبقے اور سماج کی خامیاں دیکھ سکتا ہے اس لئے اسے فطرت اور انسان سے نئے طور پر رشتہ قائم کرنا پڑتا ہے۔ عام دانش ور، سائنس داں اور ادیب کسی نہ کسی طرح اس مشین کا پرزہ بن جاتے ہیں جس نے سائنس اور سیاست دونوں کو اپنے جال میں گرفتار کر رکھا ہے ان حالات میں یہ ضرورت اور بھی شدید ہو جاتی ہے کہ کچھ افراد اپنی نظر اپنی

انفرادیت اپنی بصیرت کی خاطر عام روش کے خلاف انسانیت کی روح آزادی پر اصرار کریں، اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے ہر دانش ور جو میلانات کا مطالعہ کرتا ہے، اس نتیجے پر پہونچنے پر مجبور ہے کہ وہ اپنا فریضہ تنقید کے ذریعہ سے ہی پورا کر سکتا ہے یہ تنقید پوری تہذیب کی ہوگی۔ اس تنقید میں یہ نکتہ بھی ملحوظ رکھنا پڑے گا کہ جمالیاتی اور اخلاقی تنقید عقلیت پر مبنی بلکہ جذبات پر مبنی ہوتی ہے یعنی سماجی حلقے سے متعلق ہوتی ہے۔ اس کے معنی یہ ہوں گے کہ نقاد کو اپنے حلقے کے ذوق کی تربیت کرنی پڑے گی۔ بلکہ بعض اوقات ذوق پیدا کرنا پڑے گا۔ یہی تہذیبی تنقید ہوگی۔ اس تہذیبی تنقید میں ایک اخلاقی اور سماجی دعاداری بھی آجاتی ہے اس لئے میرے نزدیک وہ تنقید جو صرف مقررہ اصولوں یا ہئیت کے تجزیئے سے سروکار رکھتی ہے اس بڑے فریضے سے غافل ہو جاتی ہے۔ یہ فریضہ نقاد کے تہذیب کی تنقید کرکے زندگی کے معنی خیز رشتوں کی طرف اشارہ کرنے کا ہے اور ان رشتوں کی طرف اشارہ کرکے ہی وہ دانش وروں کے حقیقی منصب تک پہونچ سکتا ہے جدید دور میں فن کو تہذیبی تنقید کا فرض انجام دینا ہے۔ فن کار اس بات پر مجبور ہے کہ وہ دہرا رول ادا کرے۔ ایک تخلیق کرنے کا اور دوسرا تنقید کرنے کا۔ بودلیئر نے اپنی شاعری اور تنقید دونوں میں، اس دہرے بوجھ کو اٹھانے کی ضرورت جتائی جاتی ہے اس کے خیال کے مطابق نظم ایک تنقیدی کام بھی انجام دیتی ہے، کیونکہ تنقید اس کے الفاظ میں فن کے جسم سے ہی برآمد ہوتی ہے۔ گویا نارمل تنقید سے فن پارے کو کوئی فائدہ نہیں ہوتا کیونکہ تنقید کے اصول تو تخلیق کے بطن

سے ہی برآمد ہوتے ہیں۔ فن تنقیدی کام میں برابر لگا رہتا ہے یہ دنیا کی تہذیب کا جج ہے اور ان فلسفیوں ملبے کو ہٹا دیتا ہے جو فرسودہ ہو گئے ہیں اور ان کی جگہ نئے رشتوں کی دریافت سے کام لیتا ہے۔ علامتی شاعر کا کام بالآخر یہ ہے کہ ان اصولوں کو دریافت کر لے جو تمام مظاہر، واقعات جذبات تجربات کو ایک رشتے میں پرو سکیں۔ بودلیئر کی مشہور رباعیات Correspondences .. دنیا کے علامات کی ترجمانی کی کوشش کر کے فن پارے کے تنقیدی عمل کے ایک پہلو کی طرف اشارہ کرتی ہے۔

جہاں تک تنقید کا تعلق ہے، موثر تنقید ایک فن پارے کی سی متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ اس لئے بودلیر کہتا ہے کہ مصوری پر بہترین مضمون ایک سانیٹ یا مرثیہ ہو سکتا ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ ایک تنقیدی مضمون ایک نظم معلوم ہو۔ ایک صحیح تنقیدی کارنامہ ایک فن پارے کی طرح اس لئے ہے کہ یہ ایک تخلیق ہے جو متاثر کرنے، بدلنے دنیا پر اثر ڈالنے اور قاری کی نئی تشکیل کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔

بودلیئر کہتا ہے کہ تنقید کو جانب دار پر جوش اور سیال ہونا چاہیئے یعنی اس کا ایک خاص نقطۂ نظر ہونا چاہیئے مگر یہ نقطہ نظر ایسا ہو کہ یہ زیادہ سے زیادہ افق روشن کر سکے۔ اسٹنڈل نے کہیں کہا ہے "مصوری اخلاق ہے جسے ایک فارم دیا گیا ہے" اگر اس اخلاق کو ذرا وسیع معنی میں لیا جائے تو اس کا اطلاق تمام فنون پر ہو سکتا ہے چوں کہ ان میں حسی جذبے کے ذریعہ ظاہر کیا گیا ہے اور ان جذبات اور ان خوابوں کے ذریعہ سے جو ہر انسان کے پاس ہوتے ہیں اس لئے ان کی وحدت

میں ایک کثرت ہوتی ہے۔ تنقید کا سروکار بہر حال تہذیب سے ہے۔ نقاد اپنے سماج کی زندگی کو ایک واضح شکل دیتا ہے۔ فن کار انفرادی انسانوں کو بدلتا ہے۔ دونوں کا کام یہ ہے کہ اپنے حلقے میں وہ صلاحیت پیدا کریں جس سے تمام زندگی ایک فنکارانہ نظارہ بن جائے اور عام تجربہ علامتی معنویت حاصل کرے۔ بودلیئر کے نزدیک تہذیبی ضروریات واضح ہیں۔ ہم عصر حقائق کا سامنا کر کے ہی اور تم ہم عصر حقیقت کو فن کے انقلابی امکانات کے مطابق ڈھال سکتے ہیں۔

میں دراصل یہ کہنا چاہتا ہوں کہ اوّل تو ہر شاعری اپنے دور کی زندگی پر تنقید کر کے اسے اپنے طور پر متاثر کرتی ہے، مگر جدید دور میں جب کہ زندگی ہو گئی ہے اور براہ راست تنقید کا کام نثر نے سنبھال لیا ہے، حقیقی شاعری سماج کے بیدار حصّے کے دل کو ہی چھو سکتی ہے کیونکہ وہی شاعر کی آواز پر کان دھرتا ہے۔ اس دور کی حقیقی شاعری، براہ راست بیان کی شاعری نہیں ہو سکتی نہ خطابیہ ہو سکتی ہے نہ رجزیہ ہو سکتی ہے، کیونکہ اس دور کے شاعر کو سب سے پہلے اپنے کو سمجھنا ہے اس لئے اس کا تہذیب کی تنقید کا عمل، دراصل اپنی تہذیب کرنا ہے۔ اسے اپنے سے باتیں کرنا ہیں جس کے لئے سرگوشی کا لہجہ ہی مناسب ہے۔ اسے اپنی شخصیت کے ایک حصّے کو جو عام دھارے میں بہنا چاہتا ہے الگ لے جا کر بتانا ہے کہ تمہاری منزل پہلے اپنے آپ کو پہچاننا ہے ہجوم میں گم ہونا نہیں۔

چنانچہ لازمی طور پر اس شاعری میں عام آدمی کے لئے جو شعر دل بہلانے کا یا مقررہ مروجہ آداب پر چلنے کا مطالبہ کرتا ہے،

الجھن کا سامان ہوگا ۔ ترسیل کا المیہ یہی ہے۔ شاعر اس مقام سے ہٹ گیا ہے
جہاں اس کا حلقہ ابھی تک ڈٹا ہوا ہے۔ اسے یہ احساس ہو گیا ہے کہ عقیدوں
کے سہارے ٹوٹ رہے ہیں فلسفوں کے بنائے ہوئے قصر و ایوان زمین دوز
ہوتے جا رہے ہیں اور سیاست جو انسانیت کی فلاح کا نعرہ لے کر اٹھی
تھی، اقتدار کی خواہش اور ایک طبقے کے مفاد کے کام آ رہی ہے ۔
اس لئے شاعر اس عرصہ محشر میں اپنے آپ کو ڈھونڈتا ہے ۔
اور کیوں کہ دوسروں کی عینک نے اس پر یہ عذاب نازل کئے ہیں، اس لئے
وہ اپنے حواس اور اپنے دل و دماغ پر اعتبار کرنے پر مجبور ہے کیونکہ اس
کے اپنے حواس اور دل و دماغ جھوٹ نہیں بولتے ۔ جو لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ
یہ شاعری سماج بیزاری کی شکار ہے وہ غلطی پر ہیں ۔ یہ سماج کے ان خاص
نظریوں سے بیزار ہے جن کا فریب کھل رہا ہے ۔ یہ سماج کے ٹھیکیداروں
کے احکام پر عمل نہیں کرنا چاہتی ۔ یہ فرد کی آزادی کو برقرار رکھنا چاہتی
ہے یہ سماج کا اپنا تصور رکھتی ہے اور اپنے طور پر سماج کی آنکھیں کھولنا
چاہتی ہے اور ہر ذہنی اور روحانی تجربے کے لئے آغوش وا رکھنا چاہتی
ہے ۔ اس سستے سماجی ریکارڈ کے مقابلے میں جو ایک ہی لے الاپتا رہتا
ہے، یہ انسان اور فطرت اور ماحول سے ایک نئی مطابقت پر زور
دیتی ہے ۔ اس کی یاسیت ایک نئی امید کی تلاش ہے، اس کی تنہائی
اوّل تو اپنی انفرادیت پر اصرار ہے، دوسرے اپنے بندھنوں سے آزادی
کا اعلان ۔ یہ ( Dependence ) پابندی کے ختم ہونے
اور ( Independence ) آزادی، اپنے جذبے، اپنے دل،

اپنے حواس، اپنی نظر کا ساتھ دینے کا عہد ہے۔ جب بڑے شہروں کے جنگل میں کوئی اس کی بات نہ پوچھے جب مشین کی حکمرانی دل و دماغ کو کچل دے، جب پرانے عقیدے ساتھ نہ دیتے ہوں جب ہر طرف روحوں، خیالوں، جذبوں، دلوں کا نیلام ہو رہا ہو، تو ایک حساس ذہن جسے اپنی انفرادیت عزیز ہے، جو اپنی نظر کے ساتھ وفادار رہنا چاہتا ہے، تنہا محسوس نہ کرے۔ شاعری کو جب Escapist کہا جاتا ہے تو دراصل شکایت یہ ہوتی ہے کہ اس نے مخصوص سیاسی پارٹیوں کو کیوں نظر انداز کر دیا ہے۔ جب اسے سائنس دشمن کہا جاتا ہے تو گلہ یہ ہوتا ہے کہ یہ سائنس سے حکومتوں کا کام لینے والوں سے بریت کا اظہار کیوں کرتی ہے۔ جب اسے مشکل یا مبہم کہا جاتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ یہ پیمبری، مقصدی لے پیالی رنگ سے بیزار کیوں ہے یا یہ رومانیت کے سحر سے آزاد کیوں ہو گئی ہے۔ جب شاعر اور سماج میں مکمل ہم آہنگی تھی، جیسی کہ انسانیت کی ابتدائی دور میں تھی تو شاعر کی زبان سب کے لئے عام فہم تھی۔ مگر جب شاعر۔۔۔ سماج کے موجودہ دائرے سے نکل گیا اور ایک نیا اور بڑا دائرہ بنا رہا ہے تو قدرتی طور پر اس کی بات ان لوگوں کے لئے عام فہم نہیں ہے۔ جو شاعر کے مخصوص تجربے تک یا تو پہونچنا نہیں چاہتے یا پہونچنے کی صلاحیت نہیں رکھتے جو لوگ شاعر سے بہت واضح بہت ریاضیاتی بات کی امید رکھتے ہیں وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ ابہام شعر میں حسن ہے اس ابہام میں معنی کئی نہیں ہوتی ہیں۔ قطعی زبان سائنس کی زبان ہے۔ مبہم شاعری زبان ہے مگر اس ابہام میں ایک۔

نئی قطعیت ہوتی ہے۔ اس کے یہ معنی نہیں کہ اس شاعری میں معنی نہیں ہوتے،
اس کے معنی دو اور چار والے نہیں ہوتے۔ جہاں تک اشکال کا سوال ہے
تو یہ مشکل ہر اس ذہین اور بالغ نظر شاعر کو پیش آتی ہے جو عام گھسے پٹے
تھکے منھ لائے ہوئے، چبائے ہوئے لفظ نہیں استعمال کرنا چاہتا، بلکہ اپنے
خیال کی ندرت کے لئے اسے بات دوسری شکل میں کہنی پڑتی ہے تاکہ لفظ میں
اس کے خیال کی گرمی اور اس کے خیال کی تازگی در آسکے۔ آج یہ بات ہر
شخص جانتا ہے کہ ریڈیو میں تین چیزیں کام کرتی ہیں ایک Transmitter
ہے جو لہریں پھینکتا ہے۔ دوسرے وہ فضا یا میڈیم جس میں یہ لہریں منتشر
کی جاتی ہیں اور تیسرا وہ ریسیور ہے جو کسی لہر کے مطابق فضا میں نشریات
کو سنتا ہے۔ اب اگر آپ ایک خاص لہر کے عادی ہیں تو اس میں ٹرانسمیٹر
کا کیا قصور، موسیقی سے پوری طرح لطف اندوز ہونے کے لیے موسیقی کے
فن سے آگاہی ضروری ہے۔ مصوری، بت تراشی، فن تعمیر کے بھی آداب
ہیں۔ جس طرح تجریدی مصوری سے نقالی کا مطالبہ بے معنی ہے، اسی طرح
شاعر سے یہ مطالبہ غلط ہے کہ وہ صرف اس زبان میں بات کرے جو یا تو
عقلیت کے دور کی ہے یا دورِ اصلاح کی یا ترقی پسند کے دور کی۔ آج کے
شاعر کی زبان دریا اور ساحل، اور ظلمت، رند اور ساقی، قفس، اور
آشیاں کے تلازمات اور مناسبات استعمال نہیں کرتی اخباری بیان'..
سیاسی صحیفوں، سماجی دستاویزوں کی منطقی زبان نہیں ہے۔ اس میں
محاورے کی چاشنی ڈھونڈنا بیکار ہے۔ یہ استعارے کی زبان ہے اور
اس کا استعارہ آرائشی نہیں ہے بلکہ خیال کی پہنائی کو اسیر کرنے کے لیے ہے

یہ شاعری علامات کی شاعری ہے کیونکہ انسان علامتی جانور ہے۔ یہ دیوار، سائے چٹان، دھندلکے، صحرا، ویرانے، ناگ پھنی جیسی علامات کے ذریعے اسی دور کے انسان کی واردات کہتی ہے۔
ہاں چونکہ دوسرے علوم کو مخصوص بصیرت کی طرح اس کی بھی مخصوص بصیرت ہے اس لئے اس کا یہ مطالبہ جائز ہے کہ اس کی زبان کو بھی پڑھنے اور اس کے کوڈ کو حل کرنے کی کوشش کی جائے۔ یہ فوری اپیل کی شاعری نہیں ہے، غور و فکر کا مطالبہ کرتی ہے۔ یہ صرف سنانے کی چیز نہیں، پڑھنے کی چیز ہے اور سننے کے لئے یہ پوری توجہ اور سارے ذہن کا مطالبہ کرتی ہے۔ اس شاعری پر یہ اعتراض عام ہے کہ لوگوں کو عقیدہ نہیں دیتی، امید کا پیام نہیں سناتی، عام واردات عام زبان میں نہیں کہتی۔ یہ خوب صورت نہیں ہے۔ یہ سب اعتراض بظاہر صحیح ہیں اس دور میں عقیدے پاش پاش ہو رہے ہیں، امیدیں پامال ہو رہی ہیں، ہر عمل بدل گیا ہے۔ مشترک خاندان کا حصار ٹوٹ چکا ہے۔ خواب چکنا چور ہو چکے ہیں۔ سیاست والوں نے اتنے فریب دیئے ہیں کہ اب سچی بات بھی جھوٹی معلوم ہوتی ہے اس لئے اگر آج کا شاعر اپنے قاری کو کھلونوں سے بہلانے کے لئے یا ایک سنہرے مستقبل کے تصور میں مگن رکھنے کے لئے یا پرانی باتوں کو دہرانے کے لئے تیار نہیں ہے تو یہ بات قابل گرفت کیوں ہو۔ نئی شاعری اپنے پڑھنے والوں سے ایک ذہنی بلوغت کا مطالبہ کرتی ہے۔ یہ انسان کا فطرت سے اور اپنی سر زمین سے اور اپنے ماحول سے ایک آزاد اور صحت مند رشتہ قائم کرنا چاہتی ہے۔ یہ اپنے طور پر تہذیبی تنقید ہے یہ عرفان ذات کے ذریعے عرفان حیات و کائنات تک

پہونچتی ہے۔ ایلیٹ نے درست کہا ہے "شاعر کے لئے کرنے کا کام بدلتا رہے گا صرف اس کے شخصی مزاج کے اعتبار سے نہیں" بلکہ اس دور کے اعتبار سے بھی جس میں وہ خود کو پاتا ہے۔ کسی دور میں کرنے کا کام یہ ہوتا ہے کہ وہ روزمرہ اور شاعرانہ زبان کے تعلق کی استقلال یافتہ روایت میں موسیقیت کے تازہ امکانات تلاش کئے جائیں۔ کسی کسی دور میں کرنے کا کام یہ ہوتا ہے کہ روزمرہ کی زبان میں جو تبدیلیاں واقع ہوئی ہیں (اور بنیادی حیثیت سے دیکھا جائے تو یہ تبدیلیاں فکر اور ہوش مندی کی تبدیلیاں ہیں) انھیں شعر کے احاطے میں داخل کیا جائے۔ کوئی کوئی وقت حاصل شدہ علاقے کی ترقی و ارتقا کے لئے موزوں ہوتا ہے اور کوئی کوئی وقت نئے علاقوں کی دریافت کے لئے:

ایک اور بات جو میرے نزدیک یہاں کہہ دینا چاہیئے وہ جنس کے متعلق نئی شاعری کے رویے کے متعلق ہے اس سلسلہ میں میرے نزدیک بڑی سہل پسندی سے کام لیا جاتا ہے۔ ہماری قدیم شاعری خاصی جنس زدہ تھی، ہاں جنسی جذبات کو ذرا خوبصورت غلاف میں پیش کرتی تھی۔ یہ شاعری پھاؤڑے کو پھاوڑا کہنے کی قائل نہیں ہے۔ اقبال نے ہماری عام شاعری کے متعلق جب یہ تبصرہ کیا تھا۔

ہند کے شاعر و صورت گر و افسانہ نویس ۔ آہ بیچاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار تو ظاہر ہے یہ تبصرہ نئی شاعری پر نہیں تھا کیونکہ ہو ہی نہیں سکتا تھا، یہ ہماری پرانی شاعری اور بیسویں صدی کی رومانی شاعری پر تھا جنسی جذبے کی اہمیت کو دراصل جان بوجھ کر نظرانداز کیا

جاتا رہا۔ اب اس معاملے میں زیادہ ایمانداری سے کام لیا جاتا ہے۔ لیکن غور
سے دیکھا جائے تو نئی شاعری جنس زدہ نہیں ہے، ہاں وہ روح کے علاوہ
بدن کو بھی مناسب اہمیت دیتی ہے اور بدن کے تقاضوں کے بیان کرنے
میں شرماتی نہیں۔ اس میں شک نہیں کہ بعض نئے شعراء نے ایسی نظمیں بھی
لکھی ہیں جن میں جنسی جذبے پر ہی ساری توجہ ہے مگر ہر آزادی میں کچھ۔۔
بے اعتدالی بھی ہوتی ہے جس کی وجہ سے اس آزادی کو سلب نہیں کرنا
چاہیئے۔ معنی خیز بات یہ ہے کہ جنسی جذبہ جو دبا ہوا تھا اور بہت سی
نفسیاتی الجھنوں اور گرہوں کے باعث تھا۔ اب کھلے میدان میں آ گیا
ہے اور اس طرح ایک ذہنی طہارت کا سراغ دینے لگا ہے۔

میں نے خاص تفصیل سے نئی شاعری کیوں کے سوال کا جواب دیا ہے —
ایک رخ ذہنوں اور لکیر کے فقیروں کے لئے اس پیچیدگی اور غامضی کو سمجھنا
مشکل ہے جو نئی شاعری کی خصوصیت ہے لیکن یہ کام ضروری ہے کیونکہ نئی
شاعری فرد کی آزادی پر اصرار کرتی ہے، اپنی پیچیدہ بات اپنی پیچیدہ زبان
میں کہنے پر مجبور ہے اس کے پیچھے پوری تہذیب اور تمام علوم و فنون کا کمایا
ہوا سرمایہ شامل ہے۔ اس کا اکھڑا اکھڑا لہجہ، عجز کی وجہ سے نہیں، وہ
دوسرے رنگوں کے میل سے چھٹکارا پانے کی کوشش ہے، اس کا فارم
کا بدلا ہوا احساس، موزوں و مناسب فارم کے بجائے معنی خیز فارم
کی تلاش ہے۔ اس کی جمالیات بد صورتی سے بھی حسن اخذ کرنے کی کوشش
ہے۔ ہم لوگ زیادہ تر ادب کے نقالی کے تصور کے عادی رہے ہیں۔
تصور میں ماڈل سے مشابہت دیکھتے ہیں لیکن یہ قول کاکستو مصور سے

مشابہت زیادہ اہم ہے۔ باہر کی دنیا کے مطالعہ سے بقول رلکے Rilke اندر کون سا درخت اُگتا اور برگ بار لاتا ہے' یہ نئی شاعری کے نزدیک زیادہ ضروری ہے۔ اس بدلے ہوئے احساس اور اس نئے اظہار کے ساتھ انصاف کرنے کے لئے ادب کی اپنی بصیرت، اس کی اپنی قدر و قیمت اور اس کی اپنی وفاداری کا اعتراف ضروری ہے۔ یہ میں آپ کو اطمینان دلانا چاہتا ہوں کہ یہ آزاد انفرادیت اور بصیرت بالآخر تہذیب اور انسانیت کی خدمت کے لئے ہے۔ یہ تہذیبی تنقید کا فریضہ انجام دیکر انسان کا ذہنی صحت باقی رکھنا چاہتی ہے۔ یہ اپنے طور پر اپنا تحقیقی کام کرنا چاہتی ہے۔ یہ بہکتی بھی ہے بھٹکتی بھی ہے۔ کبھی کبھی چیخ اور ہذیان بھی بن جاتی ہے۔ کبھی کبھی خودکشی کی دعوت معلوم ہوتی ہے کبھی فینس کا اشتہار، مگر یہ پورے آدمی کی دریافت کی سعی ہے اور اس سعی میں بڑے امکانات پوشیدہ ہیں۔ بیسویں صدی کی تیسری دہائی نے ہمارے یہاں رومانی امکانات کو فروغ دیا، چوتھی نے باغی کو پانچویں نے مجاہد کو، چھٹی دہائی کی نوجوان نسل سیاست سے بے تعلق ہوتی جا رہی ہے اور ایسے مسائل سے اپنے کو محفوظ رکھنا چاہتی ہے جو اسے کسی نہ کسی عیاری کے تابع بنا دیں اپنے باغ کی چمن بندی اس نسل کا نصب العین ہے۔ والٹیر کا کامریڈ بھی بالآخر اسی نتیجے پر پہنچا تھا۔ اب آئیے ذرا اس سوال پر غور کریں کہ نئی شاعری کیا ہے۔ کب سے شروع ہوتی ہے اور اس میں کیا کیا نمائندہ عناصر ہیں۔ جب ہم نئی شاعری ۔۔۔ کا لفظ استعمال کرتے ہیں تو اس کے ساتھ لازمی طور پر بہتر شاعری کا تصور بھی آتا ہے۔ میرے نزدیک

یہ بہتر اور بدتر کی بحث غلط ہے اور پھر ایک تجربہ لازمی طور پر ایک روایت سے بہتر نہیں ہوتا۔ اصل بات یہ ہے کہ یہ مختلف ہے اس کا نقطہ نظر مختلف ہے۔ اس کا عمل مختلف ہے اور اس کے نتیجے میں ہم پر جو اثر ہوتا ہے وہ مختلف ہے۔ حالی نے جس اصلاحی اور مقصدی شاعری کا بیج بویا تھا وہ اقبال کے یہاں اپنی عظمت دکھاتا ہے اور ترقی پسند شاعری اس اصلاحی مقصدی اور پیامی شاعری کی توسیع ہے جو ہمیں ایک سماجی انقلاب کے تصور تک لے جاتی ہے۔ اقبال ہمارے بہت بڑے شاعر ہیں مگر یہ غور کرنے کی بات ہے کہ اب اقبال کے رنگ میں شاعری نہیں ہو رہی ہے، ہو بھی نہیں سکتی یہ نسل وہ ذوق یقین کہاں سے لائے جو نہ سپہر کو نگاہ میں نہیں لاتا، آدم کو آداب خداوندی سکھاتا ہے اور تقدیر امم کے راز کھولتا ہے۔ اس طرح ترقی پسند شاعری نے بھی ہماری شاعری کے سرمائے میں قابل قدر اضافہ کیا، مگر اب اس کا دعائیہ لہجہ، اس کی پیمبرانہ شان، اس کی خطابت، اس کا راہ راست بیان اس کی سفید اور سیاہ تقسیم، نئی نسل کے لئے اپیل نہیں رکھتی کیونکہ بہ قول اکٹویس پاز Octavio Paz کے وہ کسی آیڈیالوجی کا فریب کھانے کو تیار نہیں ہے۔ ہاں برہم ہے اور یہ برہمی اپنے اور دوسروں پر اتارتی رہتی ہے اور کبھی کبھی تخریب کی خاطر بھی تخریب کرتی ہے۔ اسلئے نئی شاعری کے ابتدائی نقوش ہمیں اقبال کے انتقال کے بعد، میراجی، راشد اور اختر الایمان میں دیکھنا چاہئیں۔ اس دور کی عام شاعری کا لہجہ خطیبانہ تھا۔ اسے مسائل حیات سے دلچسپی تھی، مگر میراجی، راشد اور اختر الایمان کے یہاں ایک داخلیت اور مخصوص انداز نظر کو مروجہ

فارم سے کہیں کم اور کہیں زیادہ انحراف کرنا پڑا اس کے ذریعہ سے آزاد نظم کونے میں منہ چھپائے رہنے کے بجائے اسٹیج کے مرکز پر آگئی ۔ راشد کے یہاں لذتیت اور میراجی کے یہاں جنسی راہ روی پر بہت زور دیا گیا ہے ۔ ان کے یہاں یہ چیزیں ہیں مگر مجموعی طور پر ان کو نئی شاعری کا پیش رو کہا جا سکتا ہے ۔ اختر الایمان ترقی پسند شاعری کے عروج کے زمانے میں اپنی یاسیت کی وجہ سے کچھ حقارت سے دیکھے جاتے تھے حالانکہ ان کی یہی انفرادیت ان کے کلام کی خصوصیت کو بڑھاتی ہے۔ یہ اشعار دیکھئے ۔

آتا جاتا ہوں بڑی مدت سے میں
ایک عشوہ ساز و ہرزہ کار محبوبہ کے پاس
اس کے تخت خواب کے نیچے
آج میں نے دیکھ پایا لہو
تازہ و درخشاں لہو
بوسے میں بوئے خوں ابھی ہوئی — راشد: (خودکشی)

راہبہ شمع لئے پھرتی ہے
یہ سمجھتی ہے کہ اس در معبد پہ کبھی
گھاس پر اوس چھلک اٹھے گی
سنگریزوں پہ کوئی چاپ سنائی دیگی — راشد (راہبہ)

دنیا کے رنگ انوکھے ہیں
جو میرے سامنے رہتا ہے اس کے سامنے گھر والی ہے

اور دائیں پہلو میں ایک منزل کا ہے مکاں۔ وہ خالی ہے
اور بائیں جانب اک عیاش ہے جس کے یہاں اک داشتہ ہے
اور ان سب میں اک میں بھی ہوں لیکن بس تو ہی نہیں
ہیں اور تو سب آرام مجھے اک گیسوؤں کی خوشبو ہی نہیں

(میراجی (کلرک کا نغمۂ محبت)

میں اور آندھی کا مشتاق ہوں جو مجھ کو اپنے پردے میں یکسر چھپا لے
مجھے اب یہ محسوس ہونے لگا ہے سہانا سماں جتنا بس میں تھا میرے
وہ سب ایک بہتا سا جھونکا بنا ہے جسے ہاتھ میرے نہیں روک سکتے
میری ہتھیلی میں امرت کی بوندیں تو باقی نہیں ہیں، فقط ایک پھیلا ہوا
خشک، بے برگ، بے رنگ صحرا ہے جس میں یہ ممکن نہیں میں کہوں۔
ایک آیا۔ گیا۔ دوسرا آئے گا۔ رات میری گزر جائے گی ــــ

میراجی (جائزہ)

ایک حسینہ درماندہ سی بے بس تنہا دیکھ رہی ہے
جیون کی پگڈنڈی یوں ہی تاریکی میں بل کھاتی ہے
کون ستارے چھو سکتا ہے راہ میں سانس اکھڑ جاتی ہے
راہ کے پیچ و خم میں کوئی راہی الجھا دیکھ رہی ہے
یہ سوچ یہ چاند ستارے راہیں روشن کر سکتے ہیں؟
تاریکی آغازِ سحر ہے، تاریکی انجام نہیں ہے؟
آنے والوں کی راہوں میں کوئی نورِ آشام نہیں ہے؟
ہم سے اتنا بن پڑتا ہے جی سکتے ہیں مر سکتے ہیں؟

پگڈنڈی (اختر الایمان)

یہ لڑکا پوچھتا ہے جب تو میں جھلا کے کہتا ہوں
وہ آشفتہ مزاج، اندوہ پرور اضطراب آسا
جسے تم پوچھتے رہتے ہو، کب کا مر چکا ظالم
اُسے خود اپنے ہاتھوں سے کفن دیکر فریبوں کا
اس کی آرزو کی لحد میں پھینک آیا ہوں
میں اس لڑکے سے کہتا ہوں وہ شعلہ مر چکا جس نے
کبھی چاہا تھا اک خاشاک عالم پھونک ڈالے گا
یہ کذب و افترا ہے، جھوٹ ہے، دیکھو میں زندہ ہوں

ایک لڑکا (اختر الایمان)

ترقی پسند شاعری نے تین ممتاز شاعر پیدا کئے۔ جیسے میں فیض مخدوم اور سردار جعفری۔ سردار جعفری نے 'نئی دنیا کو سلام' میں ایک ہیئتی تجربہ کیا۔ مگر نئی شاعری کو وہ کوئی قابلِ قدر کارنامہ نہ دے سکے۔ وہ اقبال سے اتنے متاثر رہے کہ اقبال کی فکر کی عظمت کو پہنچے بغیر ان کے خطیبانہ لہجے کی تقلید کرتے رہے نئی شاعری کو خطابت سے بیر رہے۔ حال میں ان کے لہجے میں تبدیلی ہوئی ہے، مگر ابھی تک کوئی ایسا کارنامہ سامنے نہیں آیا جس پر نظر جم جائے ہاں فیض اور مخدوم دونوں کے یہاں چونکہ خارجی دنیا کے مشاہدے نے اندر ایک پیڑ اگایا ہے اسلئے ان اشعار پر نظر ٹھہر جاتی ہے اور ان کا نیا لب لہجہ اپنی طرف متوجہ کرتا ہے۔

گڑی ہیں کتنی صلیبیں مرے دریچے میں
ہر ایک اپنے مسیحا کے خوں کا رنگ لیے

ہر ایک وصل خداوند کی امنگ لئے
کسی پہ کرتے ہیں ابرِ بہار کو قرباں
کسی پہ قتل مہ تابناک کرتے ہیں
کسی پہ ہوتی ہے سرمست شاخسار دونیم
کسی پہ بادِ صبا کو نثار کرتے ہیں
ہر آئے دن یہ خداوندگانِ مہر جمال
لہو میں غرق مرے غم کدے میں آتے ہیں
اور آئے دن مری نظروں کے سامنے انکے
شہید جسم سلامت اٹھائے جاتے ہیں

فیض۔ (دریچہ)

یہاں یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ سردار جعفری نے ان کی نظم 'یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر' کے خاتمہ پر اعتراض کیا تھا،

نجاتِ دیدہ و دل کی گھڑی نہیں آئی
بڑھے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی

یہی خاتمہ فیض کی طاقت ہے اور ان کے نئے پن کا ثبوت، جسے سردار جعفری وضاحت و صراحت کو دیکھ نہ سکے۔

مخدوم کی سُرخ سویرا کی شاعری میں باقی رہنے والے کم ہیں، مگر گل تر اور بساطِ رقص کے شاعر کو کوئی منصف مزاج نقاد نظر انداز نہیں کر سکتا میں یہ بات بلا خوفِ تردید کہہ سکتا ہوں کہ آزادی پر اُردو کی دو بہترین نظمیں فیض اور مخدوم کی ہیں اور مخدوم کی نظم فیض کے مقابلے میں زیادہ

گہرا تاثر چھوڑتی ہے اور نئی فنکاری سے زیادہ قریب ہے۔ اس نظم کو جب تک پورا نہ نقل کیا جائے اس کا بھرپور تاثر نہیں مل سکتا۔

موم کی طرح جلتے رہے ہم شہیدوں کے تن
رات بھر جھلملاتی رہی شمعِ صبحِ وطن
رات بھر جگمگاتا رہا چاند تاروں کا بن
تشنگی تھی مگر
تشنگی میں بھی سرشار تھے
پیاسی آنکھوں کے خالی کٹورے
منتظر مرد و زن
مستیاں ختم، مدہوشیاں ختم تھیں۔ ختم تھا بانکپن
رات کے جگمگاتے بدن دہکتے بدن
صبح دم ایک دیوارِ غم بن گئے
خار زارِ الم بن گئے
رات کی شہ رگوں کا اچھلتا لہو
جوئے خوں بن گیا
کچھ امامانِ صد مکر و فن
ان کی سانسوں میں افعی کی پھنکار ہے
ان کے سینے میں نفرت کا کالا دھواں
اک کمیں گاہ سے
پھینک کر اپنی نوکِ زباں

خون نورِ سحر پی گئے
رات کی تلچھٹیں ہیں اندھیرا بھی ہے
صبح کا کچھ اُجالا اُجالا بھی ہے --!

ہم دمو

ہاتھ میں ہاتھ دو
سوئے منزل چلو
منزلیں پیار کی
منزلیں دار کی
کوئے دلدار کی منزلیں
دوش پر اپنی اپنی صلیبیں اٹھائے چلو۔

مخدوم کی حال کی نظمیں بلور اور سناٹا میں بھی نیا احساس اور نیا البیلہ لہجہ ملتا ہے۔ مخدوم کا کلام اس بات کا ثبوت ہے کہ ترقی پسندی اور نئی شاعری میں ایک اہم رول ادا کیا ہے، مگر اب فکر و فن کے نئے تقاضے اس ابھری، ناک کی سیدھ میں چلنے والی مارکسزم کے دامن سے لپٹی ہوئی ترقی پسندی سے بے اطمینانی محسوس کرتے ہیں۔ اس تنگ نلسفے کے بجائے یہ اپنے بیان کے لئے کچھ اور وسعت چاہتے ہیں۔ ہاں جن شعرا نے داخلی اور باطنی کیفیت پر زور دیا ہے خواہ اس میں سماجی تنظیم کے تصورات ہوں یا عرفانِ ذات، یعنی وہ اس میں ڈوبے ہوئے ہیں، ان کے یہاں آج کے دور کا کرب اور اس کرب کا علامتی اظہار، خطیبانہ لہجے کے بجائے ایک تبصرے کی شکل میں نظر آتا ہے یا خود کلامی کی شکل میں یعنی معاملہ

ترقی پسند اور نئی شاعری کے ٹکرانے کا نہیں ہے بلکہ اقبال کے اس شعر کا ہے

اپنے من میں ڈوب جا پا کر سراغ زندگی
تو اگر میرا نہیں بنتا نہ بن اپنا تو بن

میں نے یہ کہا تھا کہ حقیقی شاعری' مذہبی ' فلسفیانہ ' متصوفانہ' سماجی سیاسی سبھی کچھ ہو سکتی ہے مگر کسی فلسفے یا نظریے یا علم کی وجہ سے نہیں نہ کسی ازم وجہ سے ' بلکہ اپنے من میں ڈوب بنے ' اپنی نظر سے وفادار رہنے اور زندگی کی پیچیدگی کو اپنی شاعری میں سمونے اور اس طرح فن کو ذہن کے بیدار کرنے کا آلہ بنانے کی وجہ سے۔ خط مستقیم کا ہر تصور آج پرانا ہے۔ پیچیدگی اس دور کی خصوصیت ہے اور یہ خصوصیت فن کو بھی پیچیدہ علامتی اور انفرادی بصیرت کا علمبردار بنانے پر مجبور ہے۔

مجید امجد، منیب الرحمٰن، خلیل الرحمٰن اعظمی ، منیر نیازی' وزیر آغا' ... بلراج کومل کا شعور ترقی پسندی کے عروج کے زمانے میں پروان چڑھا' مگر رفتہ رفتہ ان کے احساس نے انہیں نئے اظہار کی طرف مائل کیا اور ان اشخاص کے قابل قدر کارنامے اس اظہار اسلوب کی بدولت ہیں جسے ہم نئی شاعری کہتے ہیں۔ ان کے یہ اشعار ملاحظہ کیجئے ؎

جس کی سانس کا ہر جھونکا تھا ایک عجیب طلسم
قابل تیشے چیر گئے ان ساونتوں کے جسم
گری دھڑام سے گھایل پیڑوں کی دیوار
کٹتے ہیکل، جھڑتے پنجر، چھٹتے برگ و بار
سیمی دھوپ کے ذر دکفن میں لاشوں کے انبار

آج کھڑا میں سوچتا ہوں اس گاتی نیر کے دوار
اس مقتل میں صرف اک میری سوچ مہکتی ڈال
مجھ پر بھی اب کاری ضرب اک اے آدم کی آل

توسیع شہر۔ (مجید امجد)

آنکھیں میچے سوچ میں گم
دھونی رمائے کوئی سادھو جیسے بیٹھا ہو
بچے کھیل رہے ہیں
جن کی چیخوں سے
خاموشی کے ساکن جوہڑ میں ہل چل
جھونکے آتے ہیں
لیکن یہ چپ سادھے رہتا ہے
موت بھی شاید اس کے بڑھاپے کو چھونے سے ڈرتی ہے
اس کا تن ماضی سے بوجھل ہے
اور ہمارے دن اس کے بھاری پن کو
سہمی سہمی نظروں سے دیکھ رہے ہیں
اس کے پتوں نے کیوں ہر کونپل کو ڈھانپ رکھا ہے
اسکی شاخیں کیوں مٹی میں گھس کر جڑ بن جاتی ہیں
برگد کا پیڑ۔ (منیب الرحمٰن)

جو مجھ پر بیتی ہے
اس کی تفصیل میں کسی سے نہ کہہ سکوں گا۔

جو، کچھ اٹھائے ہیں

جن گناہوں کا بوجھ سینے میں لے کر پھرتا ہوں
ان کو کہنے کا مجھکو یارا نہیں ہے
میں دوسروں کی لکھی ہوئی کتابوں میں
داستاں اپنی ڈھونڈتا ہوں
جہاں جہاں سرگزشت میری ہے
ایسی سطروں کو میں مٹاتا ہوں
روشنائی سے کاٹ دیتا ہوں
مجھکو لگتا ہے لوگ ان کو اگر پڑھیں گے
تو راہ چلتے ٹوک کر مجھ سے جانے کیا پوچھنے لگیں گے

ذاتیات۔ (خلیل الرحمٰن)

ہر اک سایہ
چلتی ہوا کا پُر اسرار بھید نکلا ہے
جو دور کی بات ہے
دل کو بے چین کرکے چلا جائے گا
ہر کوئی جانتا ہے
ہواؤں کی باتیں کبھی دیر تک رہنے والی نہیں ہیں
کسی آنکھ کا سحر دائم نہیں ہے
کسی سائے کا نقش گہرا نہیں ہے

سائے۔ (منیر نیازی)

مری سمت دیکھو، جہاں میں کھڑا ہوں
نہ بادل کا چھتنار مجھ پر کہ جو زرد پتیاں پھینکتا ہے
نہ جنگل کی کالی ردا ہی مجھے ڈھانپتی ہے
مرے چاروں جانب ہر اک چیز مٹیالی رنگت میں کھوئی ہوئی ہے
لہو منجمد
فضا پر بھی گرد کا سائبان ہے
زمیں ایک پھیلا ہوا خاک داماں
اعتراف۔ (وزیر آغا)

یہ زرد بچے
پڑھیں لکھیں گے جوان ہوں گے
معاش کی فکر ان کی قندیل بن کر
تلاش فردا کی تیرگی کو
اجالنے کے لئے چلے گی
یہ رہ گزاروں پہ اپنے موہوم خواب لے کر پھرا کریں گے
یہ گھر بنائیں گے، شادیانے بجائیں گے، آنے والے رنگیں دنوں کی خاطر
یہ چند لقموں کو زندگی کا مآل سمجھیں گے
عمر بھر ان کو انگلیوں پر گنا کریں گے
یہ میرا حصّہ — یہ تیرا حصّہ
پھر ایک دن یہ بھی زرد بچوں کے باپ ہوں گے
اور ان کی خاطر دعا کریں گے

دراز ہو ان کی عمر دیکھیں یہ سو بہاریں

زرد بچے۔ (بلراج کومل)

بہت زمانے سے اس دشت خامشی میں ہم
یہ دیکھتے ہیں کہ ہر روز ایک زندہ لفظ
کسی گناہ کے تاریک قید خانے میں
سسک سسک کے خوشی کا زہر پیتا ہے
پھر اس کے بعد بہت سارے بے زباں عفریت
قرون وسطیٰ کے گونگے غلاموں کے مانند
جھکائے آنکھ کفن اس کا قطع کرتے ہیں
کہ حاکموں کے گناہوں کا پردہ رہ جائے
بہت دنوں سے اس دشت خامشی میں ہم
یہ دیکھتے ہیں معنی کی اک دلہن ہر روز
زماں کی سیج سے تشنہ اٹھائی جاتی ہے
حضور خامشی لب بستہ لائی جاتی ہے
دبوچ کر اسے باہوں میں اپنی خاموشی
اشارہ گونگے غلاموں کی سمت کرتی ہے
جو اس پہ ایسے جھپٹتے ہیں جیسے لاش پہ گدھ
لباس اس کا سر بزم اتارا جاتا ہے
غلام اس کے اچھوتے بدن پہ ہنستے ہیں
خموشی ناخن و دنداں سے اس کو نوچتی ہے

اور اس پہ کھوکھلی آوازوں کا مہیب سکوت
ہزاروں قہقہوں کے تازیانے مارتا ہے
صحرائے سکوت۔(وحید اختر)

لب بستہ فسردہ چاندنی میں
میدان کے سلگتے حاشیے پر
اک اونگھتے مقبرے کے اندر
آنسو یا چراغ جل رہا ہے
محراب شکست آرزو میں
ٹوٹے ہوئے خواب سو رہے ہیں
سوکھے ہوئے التفات کے برگ
چپ چاپ پڑے کراہتے ہیں
ٹوٹی ہے سپردگی کی چھاگل
بکھری ہیں ہر اک سمت کرچیاں
ایک چہرے کی دھوپ بام در سے
کہتی ہے حدیث شام ہجراں
ہے باب اثر یہ عالم ہو
زخمی ہیں دعا کے دست بازو
ایک دیوار کے اس طرف
گھر میں ہمسائے کے ناچ گانے ہوئے
شادیانے بجے

رات بھر جشن ہوتا رہا
اور دیوار کے اس طرف
لوگ سوتے رہے
شارعِ عام پر حادثہ ہو گیا
آدمی کٹ گیا
اس کا سر پھٹ گیا
بھیڑ بہتی رہی
بات کرنے میں جو طاق تھے
بات کرتے رہے
قہقہے چیخ کے پر کترتے رہے
اور اکثر جو خاموش تھے
چپ گزرتے رہے
آدمی مر گیا
اک محلے میں دوپہر کو
عین بازار میں
قتل کا واقعہ ہو گیا
اور پولیس گواہوں کی خاطر بھٹکتی رہی
دھڑ دھڑاتی ہوئی ٹرین آئی۔ گئی
اور پہیوں کی چنگھاڑ سے کان پھٹنے لگے
ٹرین کی پٹریاں جیسے ٹوٹی تھیں ویسی پڑی ہی رہیں

نہ ہوئیں ٹس سے مس
آدمی ٹرین کی پٹریاں بن گئے
ٹرین کی پٹریاں آدمی بن سکیں گی کبھی
(سندباد۔ عمیق حنفی)

کوئی راہ زن بنے یا راہ روکے
ہم سفر ہو یا کوئی راستہ دکھائے
اپنا رستہ سب کو تنہا پار کرنا ہے
ہمارا کام سولی پر چڑھانا ہے سو ہم کرتے ہیں
لیکن بوجھ سولی کا ہے تمہیں کو اٹھانا

تم یہاں سو جاؤ
اپنا بوجھ اٹھائے ہم بھی آئیں گے
ہمارے چاند سورج بھی مریں گے
(درفتگاں۔ (محمد یزید میر قیسی)

کبھی دل کے اندھے کنوئیں میں پڑا چیختا ہے
کبھی دوڑتے خون میں
تیرتا ڈوبتا ہے
کبھی ہڈیوں کی سرنگوں میں
بتی جلا کر
یوں ہی گھومتا ہے
کبھی کان میں آکر چپکے سے کہتا ہے

تو اب تلک جی رہا ہے
بڑا بے حیا ہے
مرے جسم میں کون ہے یہ
جو مجھ سے خفا ہے

کون۔ (محمد علوی)

دواؤں کی الماریوں سے سجی ایک دکاں پر
مریضوں کے انبوہ میں مضمحل سا
اک انساں کھڑا ہے —
جو نیلی کبڑی سی شیشی کے سینے پر لکھے ہوئے
ایک اک حرف کو غور سے پڑھ رہا ہے
مگر اس پہ تو زہر لکھا ہوا ہے
اس انسان کو کیا مرض ہے
یہ کیسی دوا ہے

نیا امرت۔ (شہریار)

ہمیں سب پتا ہے
انھیں لوٹنا ہے پشیمان ہوکر
سفر کے دکھوں سے پریشان ہوکر
کہ دھرتی کا اور آسمانوں کا رشتہ
ازل سے پرانا ہے
اور اک ہی سوت میں ہم پروئے ہوئے ہیں

رشتوں کی پہچان۔ کمار پاشی)

مسجد کا گنبد سونا ہے
مندر کی گھنٹی خاموش

جزدانوں میں لپٹے
سارے آدرشوں کو
دیمک کب کی چاٹ چکی ہے
رنگ
گلابی
نیلے
پیلے
کہیں نہیں ہیں
تم اس جانب
میں اس جانب
بیچ میں میلوں گہرا غار
لفظوں کا پل ٹوٹ چکا ہے
تم بھی تنہا
میں بھی تنہا

لفظوں کا پل۔ ندا فاضلی

شہریوں سے تنگ آ کر
شور سے دامن بچا کر
اونچی بلڈنگیں

خودکشی کرنے کی خاطر
صف بہ صف دریا کنارے
دیر سے آکر کھڑی ہیں

(میرین ڈرائیو۔ عادل منصوری)

پُرانے غموں سے نئے غم الجھنے چلے ہیں
نسوں پر نئے نیل دل میں نئے پیچ پڑنے لگے ہیں
غنیم آسمانوں میں دشمن جہازوں کی سرگوشیاں ہیں
ستاروں کی جلتی ہوئی بستیاں ہیں
اور آنکھوں کے راڈار پر صرف تاریک پرچھائیاں ہیں
ہمیں موت کی تیز خوشبو نے پاگل کیا ہے
امیدوں کے سرخ آبدوزوں میں سہمے
تباہی کے کالے سمندر میں بہتے چلے جا رہے ہیں
کراں تا کراں ایک گاڑھا کسیلا دھواں ہے
زمیں تری مٹی کا جادو کہاں ہے

(موت کی خوشبو۔ ساقی فاروقی)

ایلو سورج چاند ستارے دھرتی کے سینے پر اترے
میری راہ گزر پر بکھرے
نکی عدم اور مسلسل حرکت
منزل۔ پھول کنول کا پھول۔ عدم کے بحر بے پایاں میں
تنہا مجھ سے

یا بہ پر مرکوز نگاہوں سے مخفی نقطہ مطلق
اتنہاو دار اس کنول پر جھلمل جھلمل پھوٹا تھا۔ جوں ہی ردا ے کوہ دست و دمن

دنیائے من و پر تو چھائی
پھیکی پھیکی ہو کر پھیل گئی دھول بنی
اپنا گاؤں گوری کے پاؤں تلک دھندلائے
پھیلی روشن اور نرالی دھند۔ اور دھند۔ اور دھند

دھند۔ (افتخار جالب)

ظاہر ہے کہ بہت سے شاعر ہیں جنکی نظمیں اہمیت رکھتی ہیں لیکن اول تو میرے پاس وقت کی کمی ہے، دوسرے چونکہ مقالے کا مقصد تمام نئے شاعروں۔۔۔۔ تذکرے نہیں بلکہ چند نمائندہ میلانات کو واضح کرنے کے لئے چند شاعروں کے کلام سے مثالیں دینا ہے، اس لئے میرا خیال ہے نئی شاعری کیا ہے کے سوال کا جواب مل گیا ہوگا اور آپ کے ذہن میں اس کے اہم موضوعات، پیرائے اظہار، زبان اور لب و لہجے کے متعلق ایک تصویر ابھری ہوگی۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ میں نے نمونوں میں اچھے پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے۔ ابہام، اشکال، ابھال، جنس، خواہش مرگ، سماج بیزاری اور سائنس بیزاری کے نمونے پیش نہیں کیے۔ اوّل تو کسی شاعر کی خصوصیات دکھانے کے لئے یہ ضروری نہیں ہے کہ اس کے محاسن اور معائب کا ایک چارٹ پیش کیا جائے۔ دوسرے میں یہ تسلیم کرتا ہوں کہ جس طرح پرانی شاعری میں رسمی، تقلید اور بے جان حصّہ بہت ہے۔ اسی طرح نئی شاعری میں بھی آپ کو تقلیدی نظمیں، محض چونکانے والی نظمیں، شعبدہ بازی، چور اہے پہ پاجامہ اتارنے اور اس طرح اپنی

طرف توجہ مبذول کرانے والی نظمیں بھی مل جائیں گی۔ نئی شاعری بہرحال ابھی تجرباتی دور سے گزر رہی ہے۔ ان کا موازنہ قدیم سرمائے سے یا اقبال کی شاعری درست نہ ہوگا۔ آج ہمیں اچھے اور برے کے پھیر میں نہیں پڑنا چاہیے' معنی خیز اور غیر معنی خیز کو دیکھنا چاہیے۔ ظاہر ہے' بہت سے شاعر پرانے رنگ میں اچھی اچھی نظمیں کہتے رہیں گے اور کبھی کبھار وہ نئی نظموں کے اکھڑے اکھڑے لہجے اور نامانوس اسلوب کی وجہ سے ہمیں زیادہ پسند آئے گی۔ لیکن دراصل آج ہمیں پسند کے معیار کو بدلنا ہے' اور جس چیز کے ہم عادی ہیں اس کے علاوہ ان چیزوں کو بھی دیکھنا ہے جو اگرچہ عجیب اور اجنبی معلوم ہوتی ہیں مگر ان میں ہمارے دور کا احساس اپنے لئے ایک مناسب اظہار ڈھونڈ رہا ہے۔

میں نے جان بوجھ کر نئی شاعری کا تذکرہ نہیں کیا۔ نئی غزل پچھلی غزل سے بہت مختلف ہو گئی ہے۔ مسلسل سوال اور ذہنی تجسس نئے مزاج کا خاصہ ہیں۔ اس نے غالب سے فکر کے چراغ جلائے ہیں اور میر سے لب و لہجہ لیا ہے یہ بدل کر بھی غزل رہتی ہے لیکن جس طرح نئی نظم صرف محظوظ کرنے کے چکر میں نہیں رہتی' بلکہ اپنے نئے رمز و ایما سے نئی سمتوں میں ہمارے ذہنوں کو لے جاتی ہے۔ اس طرح نئی غزل بھی ایک نئی ذہنی فضا سے آشنا کرتی ہے اور چونکہ وہ زیادہ مانوس زبان میں گفتگو کرتی ہے۔ اور ویسے بھی سرگوشی کا لہجہ اس میں بڑی اہمیت رکھتا ہے' اس لیے نئی غزل کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے کلیم الدین اور جوش جیسے غزل دشمنوں کے لئے غور و فکر کا خاصا ساز و سامان مہیا کر دیا ہے' کیونکہ اس بے فارم

کے فارم میں اس دور کی سب سے پُر اسرار، دھندلی اور متضاد کیفیات بڑی آسانی سما جاتی ہیں ۔ یہاں صرف چند اشعار سے یہ بات واضح کی جا سکتی ہیں ۔

میں دیر سے دھوپ میں کھڑا ہوں ۔ سایہ سایہ پکارتا ہوں۔ خلیل الرحمٰن اعظمی

مجھکو معلوم نہیں نام ہے اب کیا میرا ۔ ڈھونڈھنے والے چھوڑ دے پیچھا میرا "

عہد رفتہ کے پر اسرار گھنے جنگل میں ۔ پھونک کر سحر بنا دیتی ہیں پتھر یادیں ۔
وحید اختر

تمہیں بھی وقت کی رفتار کا پتہ چلتا
نکل کے گھر سے گلی تک تو آگئے ہوتے (محمد علوی)

عجیب سانحہ مجھ پر گزر گیا یارو
میں اپنے سائے سے کل رات ڈر گیا یارو (شہریار)

ہونے کو یوں تو شہر میں اپنا مکان تھا
نفرت کا ریگ زار مگر درمیان تھا (عادل منصوری)

اک شخص نے جو دیر سے برکھا میں کھڑا تھا
جب پاؤں اٹھے یا کئی صحرا نظر آئے (بلکرشن اشک)

خاموشیوں کی ریت سے ہے جھیل بھر گئی
اترے تھے کچھ پرندے وہ جانے ہیں لوٹ کر (پرکاش فکری)

دھوپ کے قہر کا ڈر ہے تو دیارِ شب میں
سر برہنہ کوئی پرچھائیں نکلتی کیوں ہے (شہریار)

وقت کی ڈور کو تھامے رہے مضبوطی سے
اب جب چھوٹی تو افسوس بھی اسکا نہ ہوا (شہریار)

میں نے اس مقالے کا آغاز ایک قصے سے کیا تھا۔ ایک دوسرے قصے پر اس کا خاتمہ کرنا چاہتا ہوں اس لومڑی کی کہانی ہم نے بچپن میں پڑھی تھی جس کے متعلق میں ایک انگور کی بیل میں تازہ تازہ خوشوں کو دیکھ کر پانی بھر آیا تھا اس نے بہت کوشش کی تھی کہ کسی طرح وہ ان خوشوں تک پہنچ جائے مگر ناکام رہی تھی اور پھر یہ کہہ کر چل دی تھی کہ انگور کھٹے ہیں اس پرانے قصے کا نیا روپ یہ ہے کہ لومڑی مایوس نہیں ہوئی اور لوٹ کر پھر آ گئی، اس نے بہت ریاض کیا اور ہائی جمپ کی ایک عرصہ تک مشق کرتی رہی، یہاں تک کہ بالآخر وہ انگور کے خوشوں تک پہونچنے میں کامیاب ہو گئی۔ اور اب اسے یہ معلوم ہوا کہ انگور واقعی کھٹے ہیں۔

روسو نے ہمیں سکھایا ہے آزادی کے بغیر ہم انسان سے کم تر ہو جاتے ہیں۔ اس آزادی کی وجہ سے ہمیں شراح کے دور سے بھی گزرنا پڑے گا بڑی بوریت اور بیزاری، مایوسی و احساس

بلراج کومل

# خطِ مستقیم اور خطِ منحنی کی شاعری

اُردو نظم کے وہ سنسنی خیز نمونے جو چند برسوں میں ہمارے سامنے آئے ہیں شاید ہمارے ذہنوں میں ان خدشات کو مستحکم کرنے میں کامیاب ہو گئے ہیں جن کا تعلق اُردو نظم کی ترقی بقا اور مستقبل کے ساتھ ہے۔ ہم میں سے بہت سے لوگ محسوس کرتے ہیں کہ اُردو کی نئی نظم ہماری تہذیب اور ہمارے کلچر کے ساتھ کوئی واسطہ نہیں ہے اور یہ ایک ایسا پودا ہے جسے کچھ سرپھرے لوگ باہر سے اُکھاڑ کر لائے ہیں اور ہماری سرزمین میں زبردستی گاڑ دیا ہے ہم میں سے کچھ زود حس لوگ یہ بھی سوچتے ہیں کہ یہ دساوری پودا ہماری زمین میں جڑ نہیں پکڑ سکتا اور بہت جلد اپنی موت آپ مر جائے گا

قومی تہذیب اور کلچر کا سوال اگر آج سے چند صدیاں پہلے اٹھایا جاتا تو شاید اسکا جواب یہ ہوتا کہ ہر ملک کا ایک منفرد اور مخصوص کلچر ہے ایک منفرد اور مخصوص تہذیب ہوتی ہے اور ادب اور آرٹ کے لئے لازم ہے کہ وہ ان سے اپنا رشتہ استوار کریں اور اُن کے اظہار میں اپنی تکمیل کے راستے تلاش کریں لیکن کیا یہی بات دورِ حاضر میں بھی کہہ سکتے ہیں۔ کیا آج کی دنیا وہی ہے

جو آج سے چند سو سال پہلے کی دنیا تھی کیا دور حاضر میں قومی کلچر اور تہذیب کا کوئی ایسا تصور ممکن ہے جس میں دیگر قوموں کے کلچر اور تہذیب کی کوئی آمیزش نہ ہو۔ اسے میری مجبوری ہی سمجھئے کہ میرے نزدیک خالص قومی کلچر اور تہذیب کا محفوظ اور پاکیزہ تصور یاد ماضی کے علاوہ کچھ نہیں ہے کیونکہ دورِ حاضر کی جدید ترین اختراعات ریڈیو، ٹیلی ویژن، ڈاک تار جہاز راکٹ اور خلائی پرواز کے امکانات نے میرے گھر کا رشتہ ان ملکوں کے ساتھ جوڑ دیا ہے جن سے میں جسمانی طور پر ہزاروں میل دور ہوں۔ لیکن ذہنی طور پر ان ملکوں کا ہر چیز کشش اور نیا اسلوب قبول کرنے کو تیار رہوں۔ میرے گھر کے تمام افراد اس عمل سے اثر انداز ہو رہے ہیں، لباس، گفتگو، طرز رہائش اور طرز زندگی کے بہت سے رویّوں کے اعتبار سے میری اور میرے گھر کے افراد کی محفوظ زندگی ختم ہو چکی ہے۔ اسکا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ ہم نے مکمل طور پر نئی تہذیب کا لبادہ اوڑھ لیا ہے یا ہماری اپنی تہذیب یکایک ہمیں چھوڑ کر چلی گئی ہے۔ اسکا مطلب صرف یہ ہے کہ ہماری محفوظ تہذیبی زندگی قریب قریب مشکوک ہو گئی ہے۔ میں اسے نہایت غیر ضروری قسم کی حقیقت سمجھتا ہوں کہ چونکہ میں ہندوستان میں پیدا ہوا ہوں ایک خاص قسم کی زندگی گزار رہا ہوں ایک خاص انداز سے گفتگو کرتا ہوں اس لئے میں ہندوستانی تہذیب کے وہ عناصر لئے ہوئے ہوں جو مجھے ورثے میں ملے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ میرا تعلق دنیا کے تمام رویوں اور قدروں سے زبردستی اور میرے ارادوں کے باوجود پیدا کر دیا گیا ہے اور اب میں اس تعلق کے نتائج بھگتنے پر مجبور ہوں۔ اسی طرح میرے ذہن میں جنگ، بھوک، قحط، وبا، توسیع شہر، .....

بڑھتی ہوئی آبادی، بیماری، مفلسی اور موت کا کوئی قومی تصور نہیں ہے میرے ذہن میں ان کا خاص بین الاقوامی تصور ہے اور میری یہ مجبوری بہت سے نئے اردو شاعروں کی مجبوری ہے۔

اُردو کا نیا شاعر شہروں کی پیدا وار ہے۔ اسکی زندگی کا دار و مدار شہروں پر ہے۔ اس کے محدود قارئین بھی شہروں کے باسی ہیں اسی لئے میں پرزور خواہش کے باوجود اس لئے قطعاً یہ توقع نہیں رکھتا کہ وہ ہندوستانی کلچر یا تہذیب کا کوئی ہمہ گیر شعری اظہار پیش کر سکے اور ٹھیک یہی بات میں ان تمام شاعروں کے بارے میں کہہ سکتا ہوں جو متوازی اور مساوی حالات میں شعر کہنے کی کوشش کر رہے ہیں چاہے وہ دوسری زبانوں کے شاعر ہی کیوں نہ ہوں۔ اس تلخ حقیقت سے مفر ممکن نہیں۔ ہماری بحث اس حقیقت کو نظر انداز کرکے صرف غلط نتائج تک پہنچ سکتی ہے۔

روایت کا تصور بھی اسی پس منظر میں میرے سامنے ابھرتا ہے۔ میرے ذہن میں روایت کا مفہوم قدروں اور رویّوں کے واسطے سے ہے تکنیکی عادتوں کی وجہ سے نہیں ہے جنکی حیثیت میری نظر میں ثانوی ہے اگر آپ یہ کہتے ہیں کہ نئی شاعری اردو کی سابقہ روایت سے انحراف ہے تو مجھے اس بیان کی صحت میں شک گزرنے لگتا ہے کیا یہ بغاوت تکنیکی عادتوں سے ہے یا قدروں اور رویّوں سے؟ اگر یہ بغاوت تکنیکی عادتوں کے خلاف ہے تو اسکا جواب یہ ہے کہ تکنیکی عادتیں دیگر عادتوں کیطرح خارجی عوامل کی طابع ہیں۔ اگر آپ دیگر عادتوں کی تبدیلی کو بخوشی قبول کر سکتے ہیں تو ظاہر ہے تکنیکی عادتوں کی... تبدیلیوں کو قبول کرنے میں کوئی تکلیف محسوس نہیں ہونی چاہیئے۔

اگر بحث تہذیبی عادتوں اور رویوں سے ہے تو ہمیں فیصلہ کرنا ہوگا کہ پچھلے کئی سو سالوں سے ہماری تہذیبی اور ثقافتی عادتوں پر کیا گزری اور دور حاضر اس پر کیا گزری ہے ۔؟"

میں روایت کو ایک زندہ اور جاندار عمل تصور کرتا ہوں۔ اس زندہ اور جاندار عمل کی اثر اندازی اور سائنس کی ترقی کی وجہ سے اگر ہمارے تہذیبی اور ثقافتی رویوں میں تبدیلی آئی ہے تو ظاہر ہے اس تبدیلی کے اظہار میں روایت شکنی کا جرم کسی شاعر سے سرزد نہیں ہوا ۔ اگر جدید شعری تخلیقات ہماری توقعات پر پوری نہیں اترتیں تو اس میں قصور شاعروں کا ہے اور صرف شاعروں کا۔ تخلیقی جوہر کی کمی کا ہے کل وقتی لگن اور انہماک کے فقدان کا ہے، ان تدریسی اور غیر تدریسی پیشوں کا ہے جنکی مدد سے اُردو کے اکثر شاعر اور ادیب اپنی روزی کمانے پر مجبور ہیں۔ شاعری دیوانگی طلب کرتی ہے اور شریف شہری بقا کی خاطر دیوانگی سے پرہیز کرتا ہے ہماری شاعرانہ کوششوں کی کامیابی بنا روایت سے انحراف یا روایت سے وابستگی کا دعویٰ صرف جزوی طور پر ممکن ہے کیونکہ روایت سے انحراف صرف لاف زنی کا مظاہرہ ہوتا ہے اور وابستگی، جذباتی اور سطحی وابستگی، بہت سی غلاظت جھوٹ اور بے معنی الفاظ کو جنم دیتی ہے ۔ اُردو شاعری میں دونوں قسم کی شاعری بافراط موجود ہے ۔ اپنے ادبی ورثے سے مُنہ موڑ لینا بہت بڑا کارنامہ نہیں ۔ اور نہ ہی ادبی ورثے کی حیثیت کو کوہ گراں سمجھ لینا بہت بڑا کارنامہ ہے ۔ روایت کا مفہوم اس عمل سے وابستہ ہے جو ماضی، حال اور مستقبل کو تغیر کے تخلیقی جوہر سے آشنا کرتا ہے اور اسکا تعلق

آغاز سے انجام تک قدروں اور رویوں کے ساتھ رہتا ہے تکنیکی عادتوں کے ساتھ نہیں۔ اردو نظم کے ساتھ ہماری ناراضگی روایت کے مفہوم اور تکنیکی عادتوں کو گڈمڈ کرنے کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے۔

اُردو نظم کی نئی صورتوں کی مخالفت کی تہہ میں کچھ اور جذبے بھی کارفرما ہیں۔ پہلا یہ کہ جدید نظم کے سلسلے میں ہونے والی بحث کسی تحریک کی علامت ہے یعنی جدید نظم کو برتنے والے لوگ کسی ایسے مسلک کی تبلیغ کر رہے ہیں جو ترقی پسند تحریک کے مقابلے میں ایک منفی تحریک کی صورت اختیار کر رہا ہے اس جذبے کو اُن (Fantical) بحثوں سے تقویت ملی ہے جو اردو نظم کی نئی صورتوں کے بارے میں ادبی رسائل میں بڑے زور شور سے ہو رہی ہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ جدید نظم سے متعلق بحث کسی تحریک کی علامت نہیں ہے اور نہ ہی کسی مسلک کی نمائندہ ہے جو تحریک کی شکل اختیار کرنا چاہتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ بحث ادبی تحریکیں چلانے کے فلسفہ کے خلاف ردِ عمل ہے اور اس میں فریقین ترقی پسند ادیب بطور جماعت اور وہ افراد ہیں جنکو اپنی اپنی انفرادیت پر اصرار ہے۔

ایک اور جذبہ یہ ہے کہ ایک مقام تک ترقی پسند تحریک کا سفر ہے اور اسکے آگے جدید نظم کا سفر شروع ہوتا ہے ایک دور ختم ہو گیا اور دوسرا شروع ہو رہا ہے۔ دونوں فریقوں میں لوگ یا تو اپنی اپنی فہرستوں کا اعلان کر رہے ہیں یا شاعری کو مختلف خانوں میں بانٹ رہے ہیں۔ وہ ادبی تاریخ کی اس حقیقت کو نظر انداز کر رہے ہیں کہ ادبی ادوار کی میکانکی تقسیم ناممکن ہے اور بہت سے رجحان اور رویے ایک دوسرے میں مدغم ہوتے رہتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک کی شاعری اور اس کے بعد کی شاعری کو ایک ایسی لکیر سے الگ کرنا جو ......

دودھ کو دودھ اور پانی کو پانی ثابت کر دے ایک بیکار ورزش ہے۔ ضرورت یہ ہے کہ بنیادی خصوصیات کا مطالعہ کیا جائے اور اس فرق کو واضح کیا جائے جو دونوں قسم کی شاعری کے سلسلے میں ہمارے سامنے آیا ہے۔

ایک جذبہ یہ بھی ہے کہ ترقی پسند تحریک کی شاعری کے مقابلے میں نئی شاعری بے معنی، بیکار اور گھٹیا ہے۔ اس کا مخالف جذبہ یہ ہے کہ جدید نظم ہی سچی شاعری ہے اور ترقی پسند شاعری بیکار اور گھٹیا شاعری ہے اس جذبے نے صفائی پیش کرنے کے ایک نہایت خطرناک رجحان کو جنم دیا ہے کہ اگر ا ترقی پسند شاعر ہے تو سچا شاعر ہے اور ب چونکہ جدید نظم کے حق میں صفائی پیش کرتا ہے تو گھٹیا شاعر ہے اس طرح اگر ا جدید نظم کا رسیا ہے تو اچھا شاعر ہے اور اگر وہ ترقی پسند شاعر ہے تو بلاشبہ بُرا شاعر ہے۔ کسی شاعر کی شاعری کی قدر و قیمت کا یقین اس کے دعووں کے مطابق نہیں کیا جاتا بلکہ دعووں کے باوجود کیا جاتا ہے۔ ٹھیک یہی رویّہ ہمیں شاعری کی بحث کے سلسلے میں اپنانے کی ضرورت ہے

مسئلہ یہ نہیں کہ ہمیں نئی شاعری کے حق میں صفائی پیش کرنا ہے بلکہ نئی شاعری کے سب ہی اچھے اور بُرے پہلوؤں کا ہمدردانہ مطالعہ کرنا ہے ایک زندہ صورت حال کے ان نقوش کو ترتیب دینا ہے جو ہمارے سامنے اُبھر رہے ہیں۔

میں جدید نظم کا کوئی تاریخی جائزہ آپ کے سامنے پیش کرنے کا ارادہ نہیں رکھتا نہ ہی میں آپ کے سامنے کچھ منفرد فنکاروں کی تخلیقات کا خاکہ پیش کرنا چاہتا ہوں۔ میرا مقصد صرف ان چند قابلِ ذکر رجحانات، جذبات اور احساسات کی طرف اشارہ کرنا ہے جو نئی اُردو نظم کا مطالعہ کرتے وقت میرے ذہن میں

مرتب ہو رہے ہیں۔ میں نظموں سے جو مثالیں اس مضمون میں پیش کروں گا وہ بھی اس مقصد کے تحت ہوں گی۔

اُردو نظم کا ایک قابلِ ذکر رویّہ یہ ہے کہ زندگی کو بہ حیثیت مجموعی ایک خوشگوار عمل سمجھا جائے اور اسے مزید خوشگوار بنانے کے لئے عملی جدوجہد کی جائے۔ یہ رویّہ طبقاتی جنگ اور پیداواری رشتوں پر مبنی ہے۔ میں اس رویّہ سے پیدا ہونے والی بیشتر ترقی پسند شاعری کو خطِ مستقیم کی شاعری قرار دیتا ہوں اس کے برعکس میرؔ اور غالبؔ خطِ مستقیم کے شاعر نہیں ہیں بلکہ اس روحانی آویزش یا کشمکش کے شاعر ہیں جو انسانی زندگی کے جملہ داخلی اور خارجی... پہلوؤں پر حاوی ہے۔ خطِ مستقیم کی شاعری ایک طے شدہ مقام سے آغاز سفر کرتی ہے۔ مثال کے طور پر یہ طے شدہ بات ہے کہ انسان دو قسم کے ہوتے ہیں، سیاہ اور سپید۔ اقتصادی یا سماجی رشتوں کی وجہ سے سیاہ بدی کی نمائندگی کرتے ہیں اور سپید متحرک قوتوں کی۔ فتح بالآخر متحرک قوتوں کی ہوتی ہے۔ مجھے اس نقطۂ نظر سے کوئی دشمنی نہیں اور نہ اُسکی مخالفت کرنا میرا مقصد ہے۔ میں صرف آویزش اور خطِ مستقیم کا فرق واضح کرنا چاہتا ہوں۔ خطِ مستقیم کا شاعر طے شدہ نتائج کو تسلیم کر لینے کے بعد ہر نظم میں انہیں کو دہراتا ہے۔ روحانی آویزش کا شاعر سیاہ و سفید، نیکی اور بدی کے امتزاج کو تسلیم کرتا ہے اور ہر نظم میں اس کرب کی ایک نئی سطح دریافت کرتا ہے۔ جس کا تعلق زندگی کرنے کے فن سے ہے۔ اُردو زبان کی بیشتر ترقی پسند شاعری خطِ مستقیم کی شاعری ہے اور طے شدہ نقطۂ آغاز سے طے شدہ نقطۂ انجام اور طے شدہ نتائج کی شاعری ہے اور ان طے شدہ نتائج کو بار بار

پیش کرنا شاعروں کا شعری پروگرام ہے۔ سردار جعفری، ساحر لدھیانوی، جوش ملیح آبادی خطِ مستقیم کے شاعر ہیں۔ فیض کی شاعری کی مقابلتاً زیادہ اثر انگیزی اس مفاہمت کا نتیجہ ہے جو فیض نے روحانی آویزش اور خطِ مستقیم کے درمیان قائم کرلی ہے۔ میں بیشتر خالص روحانی شاعری کو بھی خطِ مستقیم کی شاعری قرار دیتا ہوں۔

ترقی پسند نقطۂ نظر کے نقادوں اور شاعروں کا خیال ہے (خاص طور پر سردار جعفری صاحب کا) کہ نیا شاعر بھی ترقی پسند شاعر سے مختلف نہیں ہے اس کی نظم کا مواد بھی ترقی پسند شاعروں کی طرح پہلے سے طے شدہ ہے نہ صرف یہ بلکہ اردو کے نئے شاعر اپنے خیالات ہر قسم کے مشکوک اور غیر مشکوک طریقوں سے مستعار لیتے ہیں۔ خیالات چونکہ ترقی پسند شاعر بھی مستعار لیتے ہیں اس لئے اس حمام میں سب ننگے ہیں۔ یہ بات شاید صحیح ہے کہ ہم سب کے نتائج طے شدہ ہیں لیکن ایک بنیادی فرق ہے۔ ترقی پسند شاعروں کے نتائج جماعتی طور پر طے شدہ تھے اور نئے شاعروں کے نتائج انفرادی طور پر اپنی اپنی سطح پر طے شدہ ہیں اگر ان میں کچھ یکساں باتیں ہیں تو وہ ان کے لئے کسی ادارے یا کسی انجمن نے طے نہیں کی ہیں، ان خارجی عوامل کی دین ہیں جو ہم سب پر اثر انداز ہو رہے ہیں۔

خطِ مستقیم اور خطِ منحنی کا ذکر کرنے کی وجہ سے یہ اندیشہ بھی پیدا ہو سکتا ہے کہ دونوں خط الگ الگ دوڑتے ہیں اور کسی مقام پر بھی ایک دوسرے کو چھوتے، کاٹتے یا اثر انداز نہیں ہوتے۔ عملی روپ میں کوئی تقسیم واضح اور مطلق نہیں ہوتی۔ ایک ہی خط ایک مقام تک مستقیم بھی ہو سکتا ہے

اور آگے چل کر خطِ منحنی میں تبدیل ہو جاتا ہے ۔ یا خطِ منحنی سے شروع ہو کر خطِ مستقیم میں بدل جاتا ہے ۔ سوال اصطلاحات کے ساتھ انصاف کرنے کا نہیں بلکہ اس فرق کو سمجھنے کا ہے جس کا تعلق جدید نظم کی بحث کے ساتھ ہے ۔ ٹھیک یہی رویّہ میں سیاہ و سپید کے فرق کے سلسلے میں اپنانا چاہتا ہوں ۔

خطِ مستقیم کی شاعری چونکہ میر اور غالب کی شاعری سے مختلف ہے اس لئے اقبال کی شاعری کے زیادہ قریب ہے لیکن چونکہ اقبال کے نتائج کی جماعتی تنظیم کی طرف سے ایک مخصوص پروگرام کی صورت میں طے شدہ نہیں ہیں اور اپنی فنکارانہ شدت کے ساتھ طے کئے گئے ہیں اس لئے وہ بڑی شاعری کے درجے تک پہونچ گئے ہیں جبکہ بیشتر ترقی پسند شاعری پُرزور اور پُر شعور ہونے کے باوجود پروگرام کی ترتیب سے زیادہ آگے نہیں جا سکی ۔

روحانی آویزش کی شاعری چونکہ مشکل شاعری ہے اور خطِ مستقیم کے مقابلے میں خطِ منحنی یا ٹیڑھا خط کھینچنا بظاہر زیادہ آسان معلوم ہوتا ہے (حالانکہ حقیقت اس کے برعکس ہے) اس لئے اردو کی نئی شاعری میں ایسے نئے شاعروں کا ریلا آگیا ہے جو موضوع اور تکنیک کے اعتبار سے خطِ منحنی کے شاعر ہیں (اچھے یا بُرے کی بحث الگ ہے)

شعر کہنے کے بہت سے طریقے ہیں ۔ ایک طریقہ یہ ہے کہ شعر کو الہامی عمل سمجھا جائے اور پیغمبروں کے انداز میں شعر کے آسمان سے نازل ہونے کا انتظار کیا جائے دوسرا طریقہ یہ ہے کہ شعوری طور پر نسبتاً اہم جذبات و احساسات اور تجربات کا اظہار ان طریقوں سے کیا جائے جو شاعر نے ترتیب کے ذریعہ اختیار کئے ہیں ۔ تیسرا طریقہ یہ ہے کہ پسندیدہ الفاظ کا ایک ذخیرہ جمع کیا

جائے پھر انھیں ایک خاص ترتیب کے ماتحت کاغذ پر سجادیا جائے اور اسے نظم کا
کا نام دے دیا جائے اگر اس میں کوئی معنی پیدا ہو جائیں تو اچھی بات ہے ورنہ
معنی کے بغیر بھی الفاظ کی ترتیب کے اعتبار سے اس کا شعری درجہ متعین کیا جائے
ایک چوتھا طریقہ یہ ہے کہ ذہن کو آزادانہ طور پر بہنے دیا جائے اور اس سفر
میں جو نقوش مرتب ہوں انھیں شعری تخلیق قرار دیا جائے ایک پانچواں طریقہ
بھی ہے اور وہ یہ ہے کہ کاغذ پر نامربوط الفاظ کا انبار لگادیا جائے اور
اگر وہ شائع ہو جائے تو اسے نادر شعری تخلیق کا تاج پہنادیا جائے۔

شاعری کے تیسرے طریقے کا موجد ایڈگر ایلن پو تھا۔ ایڈگر ایلن پو کے
شاگرد تھے ملارمے، باؤدلیر اور فرانس کے وہ انحطاطی شاعر جو بعد میں
علامت پسند شعراء کے نام سے مشہور ہوئے۔ علامت پسند شعراء کا ادبی
مسلک یہ ہے کہ الفاظ اوّل ہیں اور الفاظ آخر۔ نظم الفاظ میں ہے اور الفاظ
سے پرے نہیں۔ نظم کے لئے ضروری نہیں کہ وہ معنی پیش کرے بلکہ اتنا ہی
کافی ہے کہ وہ نظم ہو اس کی زندگی اس کے اندر ہو۔ شعر کہنے کا چوتھا اور
پانچواں طریقہ بھی علامت پسندوں نے رائج کیا۔ مقصد یہ تھا کہ شعر موسیقی
کے قریب چلا جائے۔ اس میں وہ ٹکڑے ختم ہو جائیں جو ادبی کمپوزیشن کے
مختلف حصّوں میں ربط پیدا کرتے ہیں ایک سُر دوسرے میں گم ہو جائے دوسرا
تیسرے میں۔ آگے پیچھے دائیں بائیں اُوپر نیچے حرکت ہو اور ایک ایسی فضا
پیدا ہو جس میں کوئی شے اپنی جگہ قائم نہ رہ سکے۔ کسی شے کو اس کے صحیح
نام سے پکارا نہ جا سکے کیونکہ اس سے دلچسپی اور حسن میں کمی واقع ہو جاتی
ہے۔ صرف ایک تاثر ہو، خواب کی سی فضا ہو، وضاحت کی بجائے نظم میں

ایک پراسرار ماحول ہو، ایک دھند لکا ہو، جس میں تمام نقوش ایک دوسرے میں گڈمڈ ہو جائیں۔ اردو کی نئی نظم کے سلسلے میں علامت پسندی کا ذکر اکثر ہوتا ہے لیکن بہت سے نئے شاعر اس بات سے پوری طرح واقف نہیں ہیں کہ ایڈگر ایلن پو، ملارمے، بادلیر اور پال دریلیں اگر نظم کو الفاظ کا کرشمہ سمجھتے ہیں تو اسے الفاظ کا کرشمہ بنانے پر پوری قوت صرف کرتے ہیں۔ الفاظ کی تراش خراش، ان کے اثرات، ان کی ترتیب پر اپنی تمام تر توجہ مرکوز کر دیتے ہیں۔ زبان پر ان کی قدرت تسلیم شدہ ہے اور ان کے پاس الفاظ کا وسیع ذخیرہ موجود ہے۔

الفاظ کے صوتی اثرات سے تیار ہونے والی کچھ نظمیں مختار صدیقی کے ہاں ملتی ہیں اگرچہ ان میں مفہوم کی منطقی رَو ہے۔ مجید امجد کی شاعری میں مفاہیم واضح ہیں لیکن طریقہ امیجسٹ شاعروں کا ہے۔ مجید امجد کی نظموں کی ساخت۔ نشست و برخاست ہاپکنس (Hopkins) کی نظموں کے بہت قریب ہے۔ قیوم نظر کی نظموں میں الفاظ کے استعمال اور نظموں کی رسمی تعمیر پر اسقدر زور دیا گیا ہے کہ اسکی شاعری جذبات کی سطح سے بہت نیچے رہ جاتی ہے۔ قیوم نظر اور مختار صدیقی ضبط، توازن اور نظم کی تعمیر میں اسقدر کھو جاتے ہیں کہ وہ میراجی کی نظم کے معیار تک نہیں پہنچ پاتے جو الفاظ کی محض رسمی ترتیب سے بہت بلند ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ حلقۂ ارباب ذوق کے اکثر شاعر، شاعری کے انتظامی امور میں کھو کر رہ جاتے ہیں۔ ن۔ م۔ راشد کی بغاوت معنوی اور تکنیکی دونوں اعتبار سے معمولی قسم کی بغاوت ہے۔ میراجی خطِ منحنی کا حقیقی شاعر ہے۔ مضامین کے اعتبار سے بھی اور

تکنیک کے اعتبار سے بھی۔ مضامین کے اعتبار سے اس لئے کہ وہ نارمل انسان کی خواہشات کا ذکر نہیں کرتا، اور نہ ہی ان خواہشات کی تکمیل کے لئے نارمل طریقوں سے دلچسپی رکھتا ہے تکنیک کے اعتبار سے میراجی خط منحنی کا شاعر اس لئے ہے کہ وہ تفصیلات، الفاظ اور مصرعوں کی منطقی ترتیب میں یقین نہیں رکھتا۔

اردو کے جدید ترین شاعر، خط منحنی کے شاعر یا تو میراجی سے کسب خود کرتے ہیں یا براہ راست فرانسیسی شعراء سے۔ ان سب میں افتخار جالب اور عباس اطہر قابل ذکر ہیں۔ عباس اطہر کے ہاں الفاظ میں ایک پُر اثر اور شدید تحریک ہے۔ الفاظ اور مصرعے تیکھے اور نکیلے ہیں۔ ان کے اندر چونکا دینے والی قوت ہے ایک عجیب و غریب دیوانگی ہے۔ پوری نظم کا مفہوم آسانی سے مرتب نہیں ہوتا لیکن نظم اپنی قوت کا احساس دلاتی ہے۔ عباس اطہر کی نظم رمبا کی نظم کے قریب ہے۔ رمبا کی طرح اس کی حسّوں کا عمل فطری نہیں رمبا نے شعوری طور پر اپنی حسّوں کو مسخ کرنے کی کوشش کی تھی عباس اطہر کے ہاں یہ جوہر اکتسابی ہے یا پیدائشی، ایک نظم کا اقتباس ملاحظہ کیجئے :۔

کھیتوں سے پیلی مسرت آگئی

اور کپڑے کی چادر پہ بکھرے ہوئے زرد نقطے مصیبت کا آغاز تھے

چاروں جانب دھواں، دھند اور آہنی موت

موٹر کے پہیوں کو میرا لہو سرخ دیوار

موٹر کے پہیوں میں میرے بچے سبز راستہ

کہ کھیتوں سے پیلی مسرت آگے گی

کہ میں سال کا آخری سانس ہوں۔

عادل منصوری کے ہاں الفاظ کا استعمال بنیادی طور پر اسی نوعیت کا ہے۔ ان دونوں شاعروں کے مقابلے میں افتخار جالب کی شاعری زیادہ مربوط ہے۔ اسکی ہر نظم خام مواد اور الفاظ کا ایک انبار ہے۔ اس کا تعلق بھی فرانس کے سرریلیٹوں دادا اسٹوں اور STREAM OF CONCIOUSNESS کے شیدائیوں کے ساتھ ہے۔ وہ گرامر، ترتیب اور سیدھے سادے جملے میں یقین نہیں رکھتا۔ اس کا عقیدہ ہے کہ نظم الفاظ میں ہے اور الفاظ نظم میں ہیں اپنے دائرہ مکمل ہے قاری دائرے سے باہر ہے اور شاعر اس کے بغیر مکمل ہے لیکن بدقسمتی سے اس قسم کی شاعری امکانات کی شاعری نہیں ہوتی اور اس کی عمر بڑی مختصر ہوتی ہے۔

خط منحنی کے اکثر شاعر اگرچہ واضح طور پر مفہوم یا مضمون کے شاعر نہیں ہیں لیکن ان کے ہاں ذاتی ناآسودگی، جنسی تشنگی اور نہایت معمولی، بعض اوقات بے معنی اور عامیانہ جذبات کا اظہار ملتا ہے اس لحاظ سے یہ لوگ سو سال پرانے فرانسیسی انحطاط پسندوں سے مختلف نہیں ہیں۔ میں تکنیکی اختراع کو برا نہیں سمجھتا لیکن محض تکنیکی اختراع کی وجہ سے کسی شاعر کو اچھا یا برا شاعر سمجھنے کے لئے تیار نہیں ہوں۔ واقعہ یہ ہے کہ نہایت سنسنی خیز تکنیکی اختراع کے باوجود خط منحنی کے وہ جدید ترین شاعر جو صرف الفاظ کی شعبدہ بازی میں یقین رکھتے ہیں، لطیفوں، پہیلیوں اور معموں کی سطح سے اوپر نہیں اٹھ پاتے اس قسم کے شاعروں کا ایک ہجوم ہے جو ہندوستان اور پاکستان کے ادبی رسائل میں امڈ آیا ہے اور انھیں پڑھ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ شاعری کے معیار تک پہونچنے کی بجائے ان لوگوں نے شاعری کو اپنے معیار تک کھینچ لیا ہے اور شادیانے بجا کر اپنی فتح کا اعلان کر رہے ہیں۔

اُردو نظم میں نقالوں کی تعداد بہت بڑی ہے ۔ جب خطِ مستقیم کی شاعری کا رواج تھا تو اس قسم کے شاعروں کی ایک فوج تھی جو مستند ترقی پسند شاعروں کی رہنمائی میں پروگرام کی نظمیں لکھتی تھی ۔ حلقہ اربابِ ذوق کے پاس بھی نقالوں کی کمی نہیں تھی جب اختراع کرنے والے سامنے آئے تو سچ اور جھوٹ کی تمیز مٹ گئی ۔ بہرحال نقالوں کی شاعری کا کوئی الگ وجود یا کردار نہیں ہے اس لئے ہماری بحث کے ساتھ اُن کا کوئی واسطہ نہیں ہے ۔

اُردو کی نئی شاعری کا ایک حصّہ ہے جو خالص خطِ مستقیم یا خطِ منحنی کی شاعری سے مختلف ہے ۔ اس کا جنم اصطلاحات کی وجہ سے نہیں ہوا اگرچہ بہت سے نئے شاعر خطِ منحنی کے شاعر کہلانا پسند کریں گے ۔ شاعری کے اس حصّے کو جنم دینے والے شاعر علامت، امیج، بلینک ورس، فری ورس اور اس قسم کی دیگر اصطلاحات کا مفہوم بخوبی سمجھتے ہیں اور ان ہتھیاروں سے خاطر خواہ کام لیتے ہیں ۔ یہ شاعری پُرخلوص جذبات، احساسات اور موضوعات کی شاعری ہے اور خطِ مستقیم کی شاعری سے اس لحاظ سے مختلف ہے کہ یہ طے شدہ نتائج سے شروع ہو کر طے شدہ نتائج پر ختم نہیں ہوتی نہ کوئی پروگرام پیش کرتی ہے نہ کوئی پیغام دیتی ہے نہ رسمی طریقوں کا استعمال کرتی ہے نہ اظہار کے جدید ترین طریقوں سے پرہیز کرتی ہے ۔ اس شاعری میں الفاظ براہ راست بیان کو... علامتی سطح تک بڑی ندرت اور فنکارانہ چابکدستی کے ساتھ پہنچاتے ہیں۔ یہاں جدید شاعری کے کچھ موضوعات کا ذکر کرنا چاہتا ہوں جو بار بار ہمارے سامنے آتے ہیں اگرچہ ان موضوعات کا احساس ہمیں ان شاعروں کے ہاں بھی ہوتا ہے جو شعوری طور پر مضامین اور موضوعات میں یقین نہیں رکھتے ۔

ان مضامین کی پرچھائیاں کہیں کہیں مستند ترقی پسند شاعروں کے ہاں بھی نظر آتی ہیں لیکن صرف ان لمحوں میں جب وہ جماعتی طور پر طے شدہ پروگرام کے تقاضوں سے آزاد ہو کر شعر کہتے ہیں۔

دورِ حاضر کے شاعروں کی اکثر نظموں کا موضوع Nostalgia یادوں سے لپٹنے کا رجحان ہے۔ مراجعت کی خواہش ہے جو حال سے بے اطمینان ہونے کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے اور جب مستقبل تاریک نظر آتا ہے۔ اس کی صورت بچپن کی یاد ہے۔

مجھے ایک لڑکا، جیسے تند چشموں کا رواں پانی،
نظر آتا ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے اک بلائے جاں
مرا ہم زاد ہے ہر گام پہ ہر موڑ پر جولاں
اسے ہمراہ پاتا ہوں۔ یہ سائے کی طرح میرا
تعاقب کر رہا ہے۔ جیسے میں مفرور ملزم ہوں۔

(اختر الایمان ۔ ایک لڑکا)

ماضی کی یاد بھی بچپن کی یاد کی صورت ہے۔ اس میں گم کردہ محبتوں کی یاد بھی شامل ہے۔

تجھے تو یاد نہ ہوگی وہ شام کیف آگیں
شفق کے رنگ میں لکھی ہوئی کہانی سی
مچل رہی تھی ترے رُخ پہ تیری آنکھوں میں
ترے لبوں پہ حکایت تھی اک سہانی سی
مجھے گماں ہوا جیسے میں وہ مسافر ہوں

جو رات دن کی مسافت کے بوجھ سے تھک کر
یہ چاہتا ہوں کہیں گوشۂ اماں مل جائے
جسے نہ زیست کا مقدور ہو نہ جائے مفر
جو ڈھونڈھتا ہو اندھیرے میں اپنے گم کردہ
محبتوں کے ذخیرے، دلوں کے سرمائے
(اختر الایمان ۔ ریت کے محل)

دوستوں کی یاد اور اس آواز کی یاد جو شاعر کا پیار کا نام جانتی ہے ۔

آتے ہیں بہت سے آنے والے
کچھ اجنبی کچھ رفیق و ہمدم
لیکن کئی سال مجھ پہ گزرے
سننے کے لئے ترس گیا ہوں
دستک کہ جواب بھی جانتی ہے
وہ نام جو میرے پیار کا ہے
(خلیل الرحمٰن اعظمی ۔ رفتگاں)

گاؤں اور فطرت سے وابستگی کی یاد ۔

کچھ برس پہلے سویرے منھ اندھیرے
اک پہاڑی پر پہونچ جاتے تھے ہم
اک کالے سخت تکیئے سے اٹھا کر اپنا سر
ادھ جگا سورج ابھر کر دیکھ لیتا تھا ہمیں
ہم سحر خیزوں سے شرما کر جھکا لیتا تھا سر

دفعتاً اسکے لبوں سے پھوٹ پڑتی تھی ہنسی
ہاتھ وہ ہم سے ملاتا تھا بصد حسن تپاک
جسم و جاں میں پھیل جاتی تھی شگفتہ تازگی

(عمیق حنفی ۔ سندباد)

فطرت کی طرف لوٹ جانے کی خواہش ۔

مجھے ان جزیروں میں لے جاؤ
جو کانچ جیسے
چمکتے ہوئے پانیوں میں گھرے ہیں
تو ممکن ہے میں
اور کچھ روز جی لوں
کہ شہروں میں اب میرا دم گھٹ رہا ہے

(محمد علوی ۔ مجھے ان جزیروں میں لیجاؤ)

یادوں سے لپٹنے کی خواہش اور مراجعت (جو رجعت پسندی سے مختلف ہے)

اُردو کی بہت سی حسین نظموں کا موضوع ہے لیکن جدید تر شاعروں کے ہاں صنعتی تہذیب شہری زندگی شخصیت کے انہدام اور روحانی بحران کا بار بار ذکر آتا ہے ۔ شہر کا جنم اور شہر کی توسیع اقتصادی ترقی کا لازمی جزو ہیں اس سے مفر ممکن نہیں ۔ لیکن شہروں کی توسیع نے بہت سے ایسے مسائل کھڑے کر دیئے ہیں جن سے دورِ حاضر کے بہت سے شاعر متاثر ہوئے ہیں ۔ گاؤں کی یاد اور فطرت کی طرف لوٹ جانے کی خواہش بھی شہری زندگی کی خکلات کی وجہ

سے پیدا ہوتی ہے ۔ یہ الگ بحث ہے کہ اُردو نظم کا یہ رجحان کہاں تک حقیقی احساس پر مبنی ہے اور کہاں تک اکتسابی ۔ بہر حال میں اسے قابلِ ذکر رجحان سمجھتا ہوں ۔ شہر کی توسیع کے لئے درخت کاٹ کر زمین تیار کرنا ضروری ہے اس عمل میں گہرا کرب ہے ۔

بیس برس سے کھڑے تھے جو اس گاتی نہر کے دوار
جھومتے کھیتوں کی سرحد پہ بانکے پہرے دار
گھنے سہانے چھاؤں چھڑکتے
بیس ہزار میں بک گئے سارے ہرے بھرے اشجار

جدید انسان اور شہری زندگی کے کرب پر عمیق حنفی نے تین طویل نظمیں لکھی ہیں جن میں سندباد بہت سی ادبی بحثوں کا موضوع بنی ہے ۔ سندباد کا ایک اقتباس ملاحظہ فرمائیے ۔

یہ کاغذوں پہ جراثیم سے حروف نگار
یہ فائلیں یہ فرامین یہ پیام یہ تار
یہ ریڈیو یہ کتابیں یہ فلم یہ اخبار
انھیں سے عرش کے پیغام مجھ تک آتے تھے
انھیں وسیلوں سے پاتا ہوں میں حدیثِ شعور
انھیں سے ہوتا ہوں میں سرگران و سرگرداں
انھیں نے مل کے مرتب کیا مرا مقدور
میں ایک باب کسی اور کے فسانے کا
میں ایک پرزہ ہوں دنیا کے کارخانے کا

شہری زندگی کی ایک اور تصویر ـــ

ادھ پھٹے پوسٹروں کے پیراہن
آہنی بلڈنگوں کے جسموں پر
کتنے دلکش دکھائی دیتے ہیں
بس کی بے حس نشستوں پر بیٹھی
دن کے بازار سے خریدی ہوئی
آرزو، غم، امید، محرومی
پینٹ، گڑیا، شمیز، جوتے، دال
کیلے، امرود، سنگترے، چاول
نیند کی گولیاں، گلاب کے پھول
ایک اک شئے کا کر رہی ہے حساب
عہدِ حاضر کی دلربا مخلوق

(شہریار - عہدِ حاضر کی دلربا مخلوق)

شہری زندگی سے بے اطمینانی کا اظہار صرف چند شاعروں تک محدود نہیں ہے۔ تقریباً سبھی جدید شاعروں نے اس بے اطمینانی کا اظہار کیا ہے ۔

دورِ حاضر کے انسان کی تنہائی کردار شخصیت اور مقصدِ مرگ و حیات کے منہدم ہونے کا عمل ایک بھیانک خوف جسکی موجودگی کا احساس ہر وقت ذہن و دل پر سوار رہتا ہے ۔ بہت سی نئی نظموں کے موضوع ہیں ۔

میں قیدی ہوں اس لمحے اس جھونکے کا جو آنکھوں سے اوجھل ہے
مگر محسوس کرتا ہوں میں اسکے سخت ہاتھوں کو کہ جس میں میرا جسمِ ناتواں

جکڑا ہوا ہے پھڑپھڑانا بھی نہیں ممکن
(کمار پاشی ۔ برف کی پیاس)

ایک پر اس کا سر
دوسری پر جگر
تیسری سے لٹکتا ہوا اُس جذبوں کے محور دل
اس کی آنتیں یہاں اس کی پھانکیں وہاں
اس کی اپنی صلیب آج کوئی نہیں
دشت میں دُور تک چیختی آندھیاں
ختم اس کی ہوئی مشتہر داستاں
(بلراج کومل ۔ شہید)

تو راہی انجان مسافر
جنگل کا آغاز نہ آخر
سب رستے ناپید ہیں اسکے
سب راہیں مسدود سراسر
(وزیر آغا ۔ جنگل)
ایک اندھی آواز ہے جو مسلسل تعاقب کر رہی ہے ۔
میں اس اندھی آواز سے بچنے کی خاطر
ہزاروں جتن کر چکا ہوں
دہکتی ہوئی سانس کو اپنے سینے میں روکے
لہو سے تپی برف کی انگلیاں اپنے کانوں میں ٹھونسے

اندھیرے کے جنگل میں دبکا پڑا ہوں
مگر کیا کروں
اس تعاقب میں آتی ہوئی چاپ کو کیا کروں
(وزیر آغا ۔ چاپ)

ایک ایسی دُنیا جس میں فرد کی زندگی کا ہر لمحہ غیر یقینی ہو، بھلی یا بُری بھی زندگی سے نباہ کرنے کا ایک انداز گھر بسانے کا ہے بیوی بچوں سے محبت کرنے کا ہے ان کی خوشیوں میں شریک ہونے کا ہے ۔ غم والم کے باوجود زندگی کا حیاتیاتی احساس رکھنے کا ہے ۔ اُردو کی نظم کا یہ پہلو بہت سے شاعروں کے ہاں ہمارے سامنے آیا ہے اور مثبت ردِّ عمل کی ایک مثال ہے ۔

مجھ کو دے دے وہی میری اپنی گلی
چھوٹا موٹا مگر خوبصورت سا گھر
گھر کے آنگن میں خوشبو سی پھیلی ہوئی
منہ دھلاتی سویرے کی پہلی کرن
سائباں پہ امر بیل مہکی ہوئی
کھڑکیوں پر ہواؤں کی اٹھکھیلیاں
روزنِ در سے چھلتی ہوئی روشنی
شام کو ہلکا ہلکا سا اٹھتا دھواں
پاس چولھے کے بیٹھی ہوئی لکشمی
اک انگیٹھی میں کوئلے دہکتے ہوئے
برتنوں کی سہانی مدھر راگنی

صبح کو اپنے اسکول جاتے ہوئے
میرے ننھے کے چہرے پہ اک تازگی
رشتے ناطے ملاقات مہمانیاں
دعوتیں جشن تیوہار شادی غمی
(خلیل الرحمٰن اعظمی ۔ سایہ دار)

رکھ کے سینے پہ مرے ہاتھ کوئی کہتا ہے
اتنے پاگل نہ بنو ہوش میں آؤ بالم
دیکھو اب جاگ اٹھی رات کٹی بھور ہوئی
صبح کے گجروں میں باقی نہ رہا کوئی غم
چل کے پھلواری میں سورج کو نکلتے دیکھیں
چل کے دیکھیں کہ کلی کھلتی ہے کیسے تھم تھم
میرے بالوں میں سجا دو کوئی ہنستا ہوا پھول
چل کے ہاتھوں پہ مرے کھاؤ محبت کی قسم
(خلیل الرحمٰن اعظمی ۔ آنچل کی چھاؤں میں)

دیواریں دروازے دریچے گم سم ہیں
باتیں کرتے بولتے کمرے، گم سم ہیں
ہنستی شور مچاتی گلیاں چپ چپ ہیں
روز چہکنے والی چڑیاں چپ چپ ہیں
پاس پڑوسی ملنے آنا بھول گئے
الماری نے آہیں بھرنا چھوڑ دیا

صندوقوں نے شکوہ کرنا چھوڑ دیا
مٹھو 'بی بی روٹی دو' کہتا ہی نہیں
سونی سیج پہ دل بس میں رہتا ہی نہیں
سنگر کی آواز کو کان ترستے ہیں
گھر میں جیسے گونگے ہی بستے ہیں
تم کیا بچھڑے سبھی سہانے بیت گئے
لوٹ آؤ میں ہارا تم جیت گئے
(محمد علوی - شکست)

صبح دم،
کھل اٹھے چاروں طرف رنگین قمقموں اور نابیدوں کے شوخ پھول
رات بھر کی تیز بارش کی بنائی جھیل میں
چل رہی تھیں چھوٹی چھوٹی کشتیاں
ان میں ننھے کی بھی تھی پیاری سی ناؤ
نظم کا نقش گریزاں، جانا پہچانا سا کاغذ جانے پہچانے حروف
ننھا بولا آج جو تالی نہ پیٹے، بے وقوف
(بلراج کومل۔ کاغذی ناؤ)

تنہائی، مایوسی، احساس کمتری، خودکشی کی خواہش، کلبیت، قنوطیت، خود اذیتی، لذت کشی، ذاتی وابستگی، گھر آنگن کو واپسی، ماورائیت، شخصیت اور روح کی گہرائیوں کو ناپنے کی خواہش، زندگی کا کرب آمیز احساس (سیاہ و سپید کی بحث سے قطع نظر) یہ سب نئی نظموں کے موضوع ہیں اور اسلوب میں

غیر منطقی ترتیب اور خط منحنی کی طرف واضح جھکاؤ ہے۔ موضوعات کا دائرہ وسیع کرنا، غیر شاعرانہ مضامین کو شاعری کی لذت سے متعارف کرانا اور الفاظ کو لغوی معنی کی سطح سے اوپر اٹھانا جدید شاعری کی بہت سی کامیابیوں میں سے چند قابل ذکر کامیابیاں ہیں۔

سوال یہ ہے کہ کیا ہماری موجودہ زندگی پُرامید شاعری کی طرف رہنمائی کرتی ہے کیا ہم قومی اور بین الاقوامی سطح پر کوئی ایسا راستہ تلاش کر سکتے ہیں جو بھوک بیماری جنگ سیاسی سازشوں، بڑھتی ہوئی آبادی، ایٹم اور ہائیڈروجن بم، جدید ترین ہتھیاروں اور رنگ و نسل کے تعصبات کے پالے جا سکے؟ پُرامید شاعری موٹی کھال، بے حسی، ذاتی خوشگوار زندگی (جب دماغ بے حس ہو اور جسم کو سب آسائشیں میسر ہوں) یا کسی انتہائی قسم کے سیاسی نظام کے احکام کے تحت ہو سکتی ہے۔ کچھ سوال اور بھی ہیں۔ کیا پُرامید شاعری کرنا شاعر کا فرض ہے؟ کیا شاعری کا مسئلہ زندگی سے بنیادی تعلق رکھنے کے باوجود اُمید و یاس کے ماورا نہیں؟ میں ان سب سوالوں کا صرف ذاتی قسم کا جواب دے سکتا ہوں اور وہ بھی منیب الرحمٰن کے الفاظ میں۔ ممکن ہے یہ جواب کچھ اور نئے شاعروں کا بھی ہو۔

یہ در جو بند ہو تو کہیں اور اُٹھ چلیں\
ظلمت بڑھے تو آتشِ غم تیز تر کریں\
پروانہ وار جل کے نہیں خاک رہ نشیں\
انبوہِ گرد باد میں رقصِ شرر کریں\
افتادگی میں آرزوئے بال و پر کریں

اُردو کی نئی نظم کا مستقبل تکنیکی جدتوں کے ساتھ وابستہ نہیں ہے بلکہ دریافت کے اس عمل کے ساتھ ہے جو معنی سے شروع ہو کر الفاظ کی اس منزل تک پہنچتا ہے جہاں الفاظ اور معنی ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ الفاظ سے نظم کی طرف بڑھنے کا طریقہ بڑا پُرکشش ہے لیکن اسکو اپنانے والے شاعر اکثر اپنی کاریگری کا شکار ہو جاتے ہیں۔ مضمون سے میری مُراد کوئی بندھا ٹکا مضمون نہیں ہے بلکہ ہر لمحہ تازہ ہونے والا وہ ردِّ عمل ہے جو ہر اچھے شاعر کی شخصیت کا حصّہ ہوتا ہے۔ میں وضاحت اور ابہام کی اضافی اصطلاحات تصور کرتا ہوں لیکن ابہام کو ایک شعری رویئے کے طور پر اپنانے کے لئے تیار نہیں ہوں کیونکہ میں اس قسم کے ابہام کو زیادہ وقعت نہیں دیتا۔ افتخار جالب اور دیگر ابہام پسند شعراء خود بھی نہیں جانتے کہ وہ کیا کہنا چاہتے ہیں اور ابہام کے ساتھ ان کی مریضانہ وابستگی اس بات کا ثبوت ہے کہ وہ ڈرتے ہیں کہ جب وہ سادہ الفاظ میں اپنا مفہوم ادا کریں گے تو پکڑے جائیں گے اور معمولی شاعر بھی تسلیم نہیں کئے جائیں گے۔

شعر کہنے کا کوئی واحد مکمل یا مطلق طریقہ نہیں ہے بہت سے طریقوں کا مرکب ہے اور شاعری صرف شعر کہنے کے طریقوں کا مظاہرہ نہیں ہے۔ براہ راست بیان، علامت پسندی، اختصار پسندی، بذات خود شاعری کی مختلف قدریں نہیں ہیں محض وہ ہتھیار ہیں جو شاعروں اور فنکاروں کے ہاں استعمال ہوتے ہیں ان سے کسی شاعر یا اس کی شاعری کی قدر و قیمت کا فیصلہ نہیں ہوتا فیصلہ اگر ہوتا ہے تو فن پاروں کی مکمل شخصیت سے، ان اقدار سے، جو یہ پیش کرتے ہیں، ان امکانات سے جنکی طرف یہ اشارہ کرتے ہیں۔ اس جذباتی سطح سے جو اثر انگیزی کی پہلی شرط ہے اور اگر اُردو کے نئے شاعر بھی پہلے سے طے شدہ

نتائج اور طے شدہ رویّوں کے مطابق نظمیں لکھتے ہیں تو وہ شاعری کسی طرح بھی اس ترقی پسند شاعری سے بلند نہیں ہو سکتی جسکو میں پروگرام کی شاعری کا نام دیتا ہوں۔

میں اُردو کی نئی نظم کے حال یا مستقبل سے مایوس نہیں ہوں اور میں ان تمام شاعروں کا خیر مقدم کرتا ہوں جن کا ردِّ عمل ہر لمحہ تازہ رہتا ہے جن کی جستجو مسلسل رہتی ہے اور جو اپنے سفر میں خطِ مستقیم پر چلنے سے گریز کرتے ہیں کیونکہ شاعری کا سب سے بڑا دشمن چاہے وہ پروگرام کا خطِ مستقیم ہو یا کسی جدید ترین فیشن کا کھینچا ہوا

آخر میں اپنے ہی ایک مضمون "خون اور روشنائی" کا ایک اقتباس پیش کرنا چاہتا ہوں کیونکہ میں اس اقتباس کے ذریعہ اپنا مسلک واضح الفاظ میں پیش کر سکتا ہوں ۔

• شاعری کے محاسن کا میزان گرامر کے اصولوں سے نہیں کیا جا سکتا نہ ہی بحر و وزن کے تجربوں کے ذریعہ سے اس کی عظمت کو پہچانا جا سکتا ہے۔ زبان اور اس کے ادب سے واقف ہونا شاعر کی تربیت کا حصّہ ہے اس تربیت کے بغیر شعر کہنا جرم ہے لیکن زبان کو استعمال کرنے کا انداز شاعر کا ذاتی مسئلہ ہے جب ہم اچھی نظموں کا تجزیہ کرتے ہیں تو ہم اس عمل کا تجزیہ نہیں کرتے جو الفاظ کو شعر کا روپ دیتا ہے بلکہ ان الفاظ کا تجزیہ کرتے ہیں جو یا تو شعر کا درجہ پا چکے ہیں یا نہیں پا سکتے ہیں۔ شاعری سے متعلق بحث کو بحر و وزن اور گرامر تک محدود کرنے کا مطلب یہ ہے کہ ہم ایک خاص طریق کار کو جاری ... رکھنے پر مصر ہیں اور ہم بہت سے شاعروں کے اس لئے خلاف ہیں کیونکہ وہ

ہمارے انداز سے گفتگو نہیں کرتے۔ کوئی نظم یا فن پارہ اس وقت ناکام ہوتا ہے جب اس کا خالق الفاظ کے ذریعہ شعری خاکے تیار کرنا چاہتا ہے جبکہ الفاظ کا مقصد تجربات کو پیش کرنا ہے۔ زندگی کی تصویر کشی کے واسطے سے تخلیق کی منزلِ تکمیل تک پہنچتا ہے۔ اگر شاعر کا نظام ضبط نامکمل ہے اور تجربات خام ہیں تو ہمارے سامنے یا تو محض الفاظ رہ جاتے ہیں یا خام تجربات کی شکستہ ہڈیاں۔ شاعری درمیان میں سے نکل جاتی ہے الفاظ، خام مواد اور تفصیلات کو شاعری کا درجہ اس وقت حاصل ہوتا ہے جب ایلیٹ کے قول کے مطابق ہم خون کو روشنائی میں بدلنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ ہمارا جرم یہ ہے کہ ہم بلا مقصد روشنائی کے دریا بہاتے ہیں جبکہ ہماری صلاحیتیں یا تو پیدائشی طور پہ کمزور ہوتی ہیں یا مسخ ہو چکی ہوتی ہیں اور یا ہم خون اور روشنائی میں تمیز کرنے کا مادہ کھو بیٹھتے ہیں۔

## سردار جعفری

# نئی شاعری کی غلط طرفداری

یہ کہنا مشکل ہے کہ بلراج کومل کا مقالہ نئی شاعری کے حق میں ہے یا خلاف لیکن یہ یقین سے کہا جا سکتا ہے کہ یہ مقالہ ترقی پسند شاعری کے خلاف ہے۔ کہیں کہیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ دل و دماغ کی کشمکش میں مبتلا ہیں۔ انکا قلم نئی شاعری کی مدافعت میں جو کچھ لکھ رہا ہے انکا دل اس کی گواہی نہیں دیتا اور جس کی گواہی ان کا دل دے رہا ہے وہ ایسی شاعری ہے جو ان کی پیش کی ہوئی خط منحنی کی تعریف پر پوری نہیں اترتی۔

اس شاعری میں مایوسی، تنہائی، احساسِ کمتری، خودکشی کی خواہش، کلبیت وغیرہ کچھ نہیں ہے۔ اس میں یادیں ہیں۔ تلخ و شیریں۔ فطرت سے ہم آہنگی کی خواہش ہے، شہروں کی سفاکی کا گلہ ہے اور یہ موضوعات نئے نہیں ہیں ان میں روایت و تسلسل کے سارے عناصر موجود ہیں۔ شاعروں کے انفرادی لہجے نے ان کو نیا بنا دیا ہے۔ اس قسم کی شاعری سے کسی کو کوئی اختلاف نہیں ہو سکتا۔

مقالہ اس اعتراف سے شروع ہوتا ہے کہ "ہم میں سے بہت سے لوگ محسوس کرتے ہیں کہ اردو کی نئی نظم کا ہماری تہذیب اور ہمارے کلچر کے ساتھ کوئی واسطہ

نہیں ہے اور یہ ایسا پودا ہے جسے کچھ سرپھرے لوگ باہر سے اکھاڑ لائے ہیں اور ہماری زمین میں زبردستی گاڑ دیا ہے۔"

دوسرے پیراگراف میں وہ ہماری تہذیب اور کلچر کے وجود سے ہی انکار کر دیتے ہیں ان کے نزدیک دورِ حاضر میں یہ بات نہیں کہی جا سکتی کہ "ہر ملک کا ایک منفرد اور مخصوص کلچر ہوتا ہے، ایک منفرد اور مخصوص تہذیب ہوتی ہے اور ادب اور آرٹ کے لئے لازم ہے کہ وہ ان سے اپنا رشتہ استوار کریں اور ان کے اظہار میں اپنی تکمیل کے راستے تلاش کریں۔"

اس پیراگراف کے خاتمے تک وہ ہمارے ملک کے معاشی اور سیاسی مسائل کو بھی نظر انداز کرنے پر اصرار کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ "میرے ذہن میں جنگ، بھوک، قحط، وبا، توسیعِ شہر، بڑھتی ہوئی آبادی، بیماری، مفلسی اور موت کا کوئی قومی تصور نہیں ہے میرے ذہن میں ان کا خالص بین الاقوامی تصور ہے اور میری یہ مجبوری بہت سے اردو شاعروں کی مجبوری ہے۔" اس مجبوری کی وجہ سے وہ شاعر سے یہ توقع نہیں رکھتے کہ "وہ ہندوستانی کلچر یا تہذیب کا کوئی ہمہ گیر شعری اظہار پیش کر سکے۔"

انھوں نے پانچویں پیراگراف میں یہ اعتراف بھی کیا ہے کہ نئے شاعروں کے پاس تخلیقی جوہر اور اس لگن اور انہماک اور دیوانگی کا فقدان ہے جس کے بغیر اچھی شاعری ممکن نہیں ہے۔ اس کی تاویل وہ اس طرح کرتے ہیں کہ:
"اگر جدید شعری تخلیقات ہماری توقعات پر پوری نہیں اترتیں تو اس میں قصور شاعروں کا ہے اور صرف شاعروں کا۔ تخلیقی جوہر کی کمی کا ہے۔ کل وقتی لگن اور انہماک کی کمی کا ہے۔ ان تدریسی اور غیر تدریسی پیشوں کا ہے، جن کی

مدد سے اُردو کے اکثر شاعر اور ادیب اپنی روزی کمانے پر مجبور ہیں ۔ شاعری دیوانگی طلب کرتی ہے اور شریف شہری اپنی بقا کی خاطر دیوانگی سے پرہیز کرتا ہے ۔"

کیا اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ جدید شاعر اپنی بقا کے لئے اپنے تدریسی اور غیر تدریسی پیشوں کے لئے ہر قسم کے ظالمانہ اور غیر منصفانہ اداروں سے سمجھوتہ کر رہا ہے اور اس اعتبار سے اپنی شاعری کو ثانوی چیز سمجھتا ہے ۔ اس حقیقت کے سامنے اس کی ساری فلسفہ طرازی ایک مجرم ضمیر پر پردہ ڈالنے کی کوشش سے زیادہ کوئی حیثیت نہیں رکھتی ۔

اس اعتراف کے بعد یہ بات بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ بلراج کومل کا نیا شاعر سماجی شعور اور احساس سے گریز کر رہا ہے اور یہ گریز اسکو مزاج اور انتشار کی طرف لئے جا رہا ہے جس کو اُس نے "روحانی آویزش" کا نام دے دیا ہے لیکن وہ یہ سوچنے کو تیار نہیں ہے کہ روحانی آویزش اگر واقعی آویزش ہے تو وہ صرف سماجی اور مادی حالات سے ہو سکتی ہے اور اس آویزش میں نقصان مایہ اور شماتت ہمسایہ کا اندیشہ ہے ۔ تدریسی اور غیر تدریسی ... پیشوں کے چھن جانے کا ڈر ہے اس لئے وہ روحانی آویزش کے نعرے کے بعد سرمد اور کبیر بننے کی ہمت نہیں کر سکتا صرف شعر اور ادب میں سماجی احساس اور شعور کی مخالفت کرنے پر آمادہ ہو جاتا ہے اور پھر وہ سماجی شعور اور احساس کو خط مستقیم کی شاعری کہہ کر اپنی شاعری کو خط منحنی کی شاعری قرار دیتا ہے اور خط منحنی سے وہ کیا مراد لیتا ہے، یہ بلراج کومل ہی کے الفاظ میں پڑھئے ۔

" میرا جی خطِ منحنی کا حقیقی شاعر ہے مضامین کے اعتبار سے بھی اور تکنیک کے اعتبار سے بھی۔ مضامین کے اعتبار سے اس لئے کہ وہ نارمل انسان کی خواہشات کا ذکر نہیں کرتا اور نہ ہی اُن خواہشات کی تسکین کے نارمل طریقوں سے دلچسپی رکھتا ہے۔ تکنیک کے اعتبار سے میرا جی خطِ منحنی کا شاعر اس لئے ہے کہ وہ تفصیلات الفاظ اور مصرعوں کی منطقی ترتیب میں یقین نہیں رکھتا ہے"

کیا اس بیان سے یہ سمجھنا صحیح نہ ہو گا کہ نارمل انسانوں کی خواہشات اور سماجی شعور و احساس کی شاعری خطِ مستقیم کی شاعری ہے اور ان چیزوں سے عاری شاعری خطِ منحنی کی شاعری ہے اگر یہ صحیح ہے تو پھر ترقی پسند شاعری اور نئی شاعری کی آویزش اور کشمکش ناگزیر ہو جاتی ہے اور غالباً بلراج کومل کو بھی اس سے اختلاف نہیں ہے کیونکہ وہ کہتے ہیں کہ " اُردو نظم کا ایک قابلِ ذکر رویّہ یہ ہے کہ زندگی کو بحیثیت مجموعی ایک خوشگوار عمل سمجھا جائے اور مزید خوشگوار بنانے کے لئے عملی جدوجہد کی جائے۔ یہ رویّہ طبقاتی جنگ اور پیداواری رشتوں پر مبنی ہے۔ میں اسی رویئے سے پیدا ہونے والی بیشتر شاعری کو خطِ مستقیم کی شاعری قرار دیتا ہوں "

یہ بھی ایک دلچسپ بات ہے کہ خطِ مستقیم کی اصطلاح ترقی پسند شاعری سے مستعار لی گئی ہے۔ جوش ملیح آبادی کا شعر ہے۔

دریا ہوں ایک مقام پہ رہتا نہیں ہوں میں
ایک خطِ مستقیم پہ بہتا نہیں ہوں میں

اس سے بھی زیادہ دلچسپ بات یہ ہے کہ بلراج کومل اور ان کے بعض ہمعصر اس بات پر متفق نہیں ہوئے ہیں کہ خطِ مستقیم اور خطِ منحنی کے کیا معنی ہیں۔ غالباً ہر ایک

کے ذہن میں خطِ مستقیم اور خطِ منحنی کا الگ الگ تصوّر ہے اور چاہے جس شاعر پہ چاہے جو لیبل چپکا دیا جاتا ہے وہ متفوق صرف ایک چیز پہ ہیں ۔ سماجی شعور سے گریز اور اس لئے ترقی پسند شاعری کی مخالفت ۔

بلراج کومل کے نزدیک خطِ مستقیم کی شاعری کمزور اور گھٹیا ہے جیسے .. جوش ملیح آبادی، ساحر لدھیانوی اور سردار جعفری کی شاعری ۔ اور خطِ منحنی کی شاعری اچھی شاعری جیسے میرا جی اور نئے شاعروں کی شاعری۔ یہ الگ بات ہے کہ ابھی تک ان کا ایمان سلامت ہے اور ایمانداری کے ایک کمزور لمحے میں انھوں نے یہ اعتراف کرلیا کہ خطِ منحنی کی بیشتر شاعری ناکارہ ہے چنانچہ وہ لکھتے ہیں کہ ۔۔۔ " روحانی آویزش کی شاعری چونکہ مشکل شاعری ہے اور خطِ مستقیم کے مقابلے میں خطِ منحنی یا ٹیڑھا خط کھینچنا بہ ظاہر زیادہ آسان محسوس ہوتا ہے حالانکہ حقیقت اس کے برعکس ہے ۔ اس لئے اُردو کی نئی شاعری میں ایسے نئے شاعروں کا ایک ریلا آگیا ہے جو موضوع اور تکنیک کے اعتبار سے خطِ منحنی کے شاعر ہیں ۔ اچھے یا بُرے کی بحث الگ ہے "

اُن کا سارا اعتراف آخری سات لفظوں میں ہے جس کی مزید تصدیق ان سطروں سے ہوتی ہے کہ " ان کے ہاں ذاتی ناآسودگی، جنسی تشنگی اور نہایت معمولی اور بعض اوقات بے معنی اور عامیانہ جذبات کا اظہار ملتا ہے۔ وہ جدید ترین شاعر جو صرف الفاظ کی شعبدہ بازی میں یقین رکھتے ہیں، لطیفوں، پہیلیوں اور معموں کی سطح سے اوپر نہیں اُٹھ پاتے ۔ اس قسم کے شاعروں کا ایک ہجوم ہے جو ہندوستان اور پاکستان کے ادبی رسائل میں اُمڈ آیا ہے اور انھیں پڑھ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ شاعری کے معیار تک پہنچنے کے بجائے ان لوگوں

نے شاعری کو اپنے معیار تک کھینچ لیا ہے اور شادیانے بجا کر اپنی فتح کا اعلان کر رہے ہیں
بلراج کومل کے مقالے کی اصل کمزوری یہ ہے کہ اگر ان شاعروں اور ان کی شاعری کو خارج
کر دیا جائے تو پھر خطِ منحنی کا کوئی شاعر باقی ہی نہ بچے گا یہی وجہ ہے کہ انھوں نے خطِ منحنی
کی شاعری کی جتنی مثالیں دی ہیں اُن میں سے ایک بھی میراجی والے خطِ منحنی کے معیار پر
پوری نہیں اترتی۔ سب میں خطِ مستقیم کی آمیزش ہو گئی ہے اور ترقی پسندی یعنی سماجی
شعور کی جھلک نظر آتی ہے۔

بلراج کومل کے برعکس پاکستان کے ایک جدید نقاد انور سدید کے نزدیک
خطِ مستقیم کی شاعری بہتر شاعری ہے وہ خطِ منحنی کے خلاف ہیں چنانچہ وہ شہریار کے مجموعۂ
کلام "اسم اعظم" پر تبصرہ کرتے ہوئے رسالہ "اوراق" (خاص نمبر ۱۹۶۷ء) میں
رقمطراز ہیں کہ۔ "ان کی نظمیں فکر کا منحنی اظہار نہیں بلکہ وہ باطنی احساسات سے پُر
لرزیدہ جذبے کو بخطِ مستقیم کاغذ کی سطح پر منتقل کر دیتے ہیں "

---

لے اس سطر میں نظر ثانی کے بعد بلراج کومل نے نام تبدیل کر دیئے ہیں۔ علیگڑھ کے مذاکرے میں انھوں نے فیض کو شامل کیا تھا یا فیض ہی کو اپنے حملے کا نشانہ بنایا تھا۔ ڈاکٹر قمر رئیس نے اپنے ایک خط میں علیگڑھ کے مذاکرے کی علمی بلندی اور سنجیدہ سطح کی تعریف کرنے کے بعد لکھا ہے کہ "اس مذاکرے میں جس رجحان سے مجھے دکھ ہوا وہ جدیدیت کے علمبردار ادب کو ترقی پسند ادب کا حریف و مقابل بنانے کا رجحان تھا اور اس پر اصرار کہ ترقی پسند شعر و ادب کے مقابلے میں جدیدیت کے عناصر کا نمائندہ شعر و ادب زیادہ بلند فنی معیاروں کا حامل ہے چنانچہ "جدیدیت" والی جدید نظم کے رجحانات سے بحث کرتے ہوئے بلراج کومل نے فیض کو خطِ مستقیم اور منصوبہ بندی کے تحت شاعری کرنے والا روایتی شاعر قرار دیا اور دلچسپ بات یہ ہے کہ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اپنے انگریزی مقالے میں فیض کی نظم "تنہائی" اور سردار جعفری کی "سرود شبانہ" کو جدید ترین فن کا نمونہ قرار دیا "

لیجئے۔ نئی شاعری خطِ مستقیم کی شاعری قرار پا گئی۔ جو چاہے آپکا حسن کرشمہ ساز کرے:

نہ جانے کیوں بلراج کومل نے اپنے مقالے کو خطِ مستقیم اور خطِ منحنی کی اصطلاحوں میں الجھا دیا جبکہ ہماری تنقیدی روایت میں سامنے کے الفاظ موجود ہیں اگر وہ سپاٹ شاعری اور تہہ دار شاعری کے الفاظ استعمال کرتے تو بھی بات بن جاتی لیکن شاید پردے نہ ڈالے جا سکتے۔

نئی شاعری میں ہر عہد کی شاعری کی طرح اچھی اور بُری دونوں کی طرح کی شاعری موجود ہے اور عہد کی طرح بُری شاعری زیادہ اچھی شاعری کم۔ یہ کام نئے شاعروں اور نقادوں کا ہے کہ اچھی شاعری کو بُری شاعری سے الگ کر لیں اور بحث سے زیادہ تخلیق شعر کی طرف توجہ کریں اچھا شعر تو بحث کے بغیر بھی اپنے آپ کو منوا لیتا ہے لیکن مشکل یہ آن پڑی ہے کہ نئی شاعری کے میدان میں طرح طرح کے شاعر ہیں ایک قسم ان کی ہے جنکا پرچم اشتہر الکیت اور ترقی پسندی سے دشمنی ہواؤں میں اڑتا ہے اور اس سے ان کے مفادات وابستہ ہیں دوسری قسم ان شاعروں کی ہے جو بیس پچیس سال میں بھی اپنا مقام نہیں بنا سکے اور نئی شاعری کے نام پر اپنی ناکامی سے انتقام لے رہے ہیں۔ دراصل انھیں اپنی تخلیق کے سرچشموں کا جائزہ لینا چاہئے۔ تیسری قسم ان شاعروں کی ہے جنھیں فن سے زیادہ اپنے نام کی فکر ہے اور خطِ منحنی کا سستا نسخہ ان کے ہاتھ آ گیا ہے۔ فنی ریاض، علم خلوص ان کے لئے بے معنی الفاظ ہیں اور یہی ناکامی پردہ بدکلامی شروع کر دیتے ہیں۔ میری مراد ہے شاعرانہ بدکلامی سے جسے وہ بجلی کے تار کی طرح شاک دینے کے لئے استعمال کرنا چاہتے ہیں:

اس ہجوم میں دبے ہوئے وہ حقیقی شاعر ہیں جو نئے زمانے اور نئے حالات کے شدید تقاضوں کے ساتھ انسان کی نئی جستجو کر رہے ہیں۔ تشکیک اُن کا تخلیقی سرچشمہ ہے ان کی مایوسی انسان سے نہیں ہے بلکہ اُس نظام اور سماجی ماحول سے ہے جو انسان کو رسوا کر رہا ہے اُن کی انفرادیت بیمار آنا نہیں ہے بلکہ انسانی شخصیت کا احترام ہے ان کے پاس فنی صلاحیت بھی ہے اور خلوص بھی۔ اس خلوص نے ان کے فن اور اسلوب میں ایک ایسا فن پیدا کر دیا ہے جو ہماری کلاسیکی روایت سے مختلف ہے۔ اپنی تصویر گری اور پیکر تراشی میں وہ زمین سے زیادہ قریب اور گرد و پیش کی زندگی سے زیادہ ہم آہنگ ہیں۔ ان کی زبان بھی فارسی زدہ نہیں ہے وہ جو زبان بولتے اور سنتے ہیں وہی لکھتے ہیں یہ اُردو شاعری میں ایک واضح موڑ ہے جو مستقبل کے لئے ایک بشارت کی حیثیت رکھتا ہے۔ ان تازہ کار نوا سنجوں کی آواز نقار خانے میں ڈوبی جا رہی ہے مگر کب تک۔ ایک دن یہی نام اُردو شعر و ادب کی پیشانی پر جگمگائیں گے۔ ان شاعروں پر اور اس قسم کی شاعری پر بہت کچھ لکھنے کی ضرورت ہے۔

بلراج کومل نے نئی شاعری کے بعض اچھے نمونے پیش کئے ہیں لیکن انھوں نے جو برائیاں اور خامیاں بیان کی ہیں اگر اُن کے ثبوت میں کچھ بھی نمونے پیش کر دیتے تو ان کا مقالہ زیادہ کام کی چیز بن جاتا۔ خطِ مستقیم اور خطِ منحنی کی بحث سے الگ اس مقالے میں بہت سی خوبیاں ہیں۔ نئے شاعروں کا تجزیہ (حالانکہ وہ اتنے نئے نہیں ہیں) بڑی چابکدستی سے کیا گیا ہے اور اچھی شاعری کا جو معیار قائم کیا ہے وہ بھی اچھا ہے میں ان سے متفق ہوں کہ شعر کہنے کا کوئی واحد مکمل یا مطلق طریقہ نہیں ہے اور مجھے اس بات سے بھی اتفاق ہے کہ اُردو کی نئی نظم کا مستقبل

تکنیکی جدتوں کے ساتھ وابستہ نہیں ہے بلکہ دریافت کے اس عمل کے ساتھ ہے جو معنی سے شروع ہو کر الفاظ کی اس منزل تک پہنچتا ہے جہاں الفاظ اور معنی ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ معنی کی جستجو میں آج کے عہد کی انسانیت کے معنی بھی تلاش کئے جائیں گے اور اُن غیر انسانی رویّوں اور طاقتوں کو بھی بے نقاب کیا جائے گا جو انسان سے اس کی انسانیت چھین رہے ہیں فرد اور رجحان کے رشتے بھی تلاش کئے جائیں گے اور اداروں اور تحریکوں کی افادیت اور جبر سے بھی بحث کی جائے گی اور اس بحث میں سامراج کا نام بھی آئے گا اور قومی آزادی کا بھی۔ مجاہدوں اور شہیدوں کا بھی ذکر کیا جائے گا اور اس آدرش اور یقین کا بھی جس کے خالق ہم خود ہوں گے اور جس کے بغیر ہم ایک لمحہ سانس نہیں لے سکتے ۔

عصمت چغتائی

# سانپ کے تلوے

اُف یہ گھٹنے میری تنہائی کے ہیبت کا نفاق
دشت کی سورج کو کملیائے ہے۔
مفلسی طفل کی حدت تھامے
کو بہ کو کوڑھ کے ماتھے کا سراغ
کاخ ولدوز کی وافر سٹرکیں، میری ہمزاد کو برماتی ہوئی
نوچ کی تنگ خرامی کا بہاؤ
مانگ کی کوکھ میں سرطان کا گھونٹ
محو توثیق ہے گریا کا دھڑکیا آنچل
ہچکیاں فرد کا ماتم وہ بھکتا منبت (سانپ کے تلوے)

"اے ہے ذرا دم تو لو...... یہ کیا پڑھ رہی ہو بوا!؟"
نایاب بوبو مکھیوں سے بچاؤ کی خاطر تنزیب کا تنبو تانے تکیہ لگائے بے سُدھ سو رہی تھیں۔ ہڑبڑا کے چونک پڑیں،

• شاعری بوبو " میں نے ایکدم بریک ماری اور لڑکھڑا کے رُک گئی ۔

• غزل ہے ؟ تو بیٹی جان فدا سر تو دو ، لے سے پڑھو کہ مزہ آوے "

• بوبو یہ جدید شاعری ہے ، لے سے نہیں پڑھی جاتی "

• تو نظم ہو گی ، آے بھئی کیا گھاس کاٹ رہی ہو ، ذرا ترنم سے ہی پڑھو "

• یہ غزل ہے نہ نظم ! اور مجھ سے تو اس کا ترنم نہیں بنتا .... اف یہ گھٹ
— نہیں بھئی مجھ سے تو نہیں بنتا "

• ہوں یہ شاعری ہے ؟"

• ہاں بوبو ، بالکل جدید شاعری !"

• گانے کی نہیں ہے "

• نہیں گانے کی نہیں ہے "

• یہ ہے شاعری ہی ؟" انھیں بڑا شک ہو رہا تھا ۔

• سَو فیصدی "

• کیسے معلوم ،"

• ایں ؟ کیسے معلوم ہوتا ۔ یہ یہ دیکھئے شاعری کی طرح ٹکڑے توڑ توڑ کر لکھی ہوئی ہے " میں نے رسالہ ان کے آگے کر دیا "

• ہوں ۔ آے کتنا کاغذ کا ناس مارا ہے ۔ نہ حاشیہ نہ حاشیہ بس بیچ میں دو دو بول لکھے ہوئے ہیں " انھوں نے صفحے الٹے ، اوئی میری میّا ۔
— ساری کتاب خالی پڑی ہے !"

• اُنہہ آپ تو ہر بات میں مین میخ نکالتی ہیں " میں نے رسالہ کھینچ لیا ۔

• اچھا ، پھر سے پڑھو شروع سے کچھ سمجھ میں نہیں آیا "

"اُف گھٹنے میری تنہائی کے ہیبت کا نفاق .... دہشت ....."

"اے بی ذرا چھپری تلے دم تو لو، یہ کیا فرّاٹے بھرنے لگیں؟ ہاں تو کیا مطلب ہے پہلے شعر کا۔"

"لیجئے، جدید شاعری میں کیا کوئی مطلب ہوتا ہے" اب میری باری آئی انھیں رگیدنے کی "یہی تو اس کی خوبی ہے"

"کہ مطلب نہیں"

"اگر مطلب سمجھ میں آگیا تو پھر بات ہی کیا ہوئی"

"تو یوں کہو، نہ قافیہ نہ ردیف، نہ مطلب نہ معنی"

"یہی تو جدید پنا ہے اس میں"

"اے تو پھر لکھنے کی ایسی کیا مار ہے بوا"

"آپ تو کج بحثی پر اتر آئیں"

"اے نہیں اللہ قسم۔ پھر آخر کیوں لکھتے ہیں، موئی کاغذ کی خرابی"

"اصل میں جب جدید نوجوان ادیب بانجھ معاشرہ اور بنجر تہذیب سے اُکتا جاتا ہے تو انفرادی عملی تخلیق کا ..... میرا مطلب ہے جب معاشرہ کا ویرانہ پن جمود کی حد تک" میں نے چپکے سے رسالہ کھول کر اچٹتے ہوئے جملے پکڑنا چاہے مگر سب گڈمڈ ہو گیا"

"ہاں ہاں کہو ....." نایاب بوبو کا منھ فق تھا، مارے رعب کے پسینہ چھوٹنے لگا۔ بڑی عربی فارسی اور اُردو کی عالم بنتی ہیں ایک ہی جملے میں چھکّے چھوٹ گئے۔

"بوبو، آپ نئے ادب کا مزاج نہیں سمجھتیں" میں نے اور دھونس نا چاہا۔

"حافظ، نظیری کو بھی سمجھتی ہوں، میر اور غالب مُنھ زبانی یاد ہیں، یہ جدید شاعری نہیں سمجھوں گی ؟" وہ دھونس نے پر قطعی تیار نہیں تھیں۔

"جب جدید ادب کا تنہا آدمی معنٰے ادب کے ویرانے میں ..... بھٹکنے لگتا ہے تو" میں نے پھر رسالہ چپکے سے کھول لیا۔

"لو" انھوں نے لیٹے لیٹے ہاتھ بڑھا کر سرہانے سے لغت اٹھائی، الفاظ کی کمی ہو تو اس میں سے لو" انھوں نے پھر ڈوپٹے کا تنبو تان لیا۔ مگر زیادہ دیر سونے کا ڈھونگ نہ رچا سکیں۔

"نیند ہی غارت ہو گئی۔ تمہاری اس شاعری سے۔ اچھا تو یہ ساری کی ساری شاعری سب دفتر بے معنی"

"نہیں، یہ ایک غزل بھی ہے، یہ آزاد نظم بھی دی ہوئی ہے"

"پھر زیادہ تو یہ کچھ رہا ہے" وہ بڑے سوچ میں پڑ گئیں۔

"ہاں" بھلا اس میں اتنا سوچنے کی کیا بات ہے۔

"بھئی یہ اصل میں سب فیشن ہے"

"فیشن۔ آپ ادب کی ہتک کر رہی ہیں۔ آپ فرد کی تنہائی کو سمجھ ہی نہیں سکتیں"

"کیوں؟ کیا میں تنہا نہیں، تم تنہا نہیں۔ اے بھئی وقت آتا ہے جب شور و غل میں بھی سناٹا ہوتا ہے، بھیڑ میں تنہائی ہوتی ہے۔ کیوں؟ ہوتی ہے کہ نہیں؟

"ہاں .....!"

"اور کتنا عذاب ہے یہ تنہائی یہ اکیلاپن! مگر کتنی دلچسپ ہوتی ہے یہ تنہائی جہاں میں ہوں، وہاں کوئی نہیں، تخلیہ ہے۔ نئے لوگ اس سے گھبراتے ہیں۔

اصل میں انھوں نے تنہائی سے لطف اٹھانا نہیں سیکھا۔ اور پھر ادیب کی تو قسمت میں تنہائی ہے۔ جو نہ ہو تو پھر مہمانوں کا حشر ہو۔"

"مہمان، کیسے مہمان؟"

وہی، جب کوئی نہیں ہوتا تب آتے ہیں۔ اپنے پرائے دکھ درد، قہقہے، سسکیاں، نفرتیں اور پیار۔"

"میرا مطلب تنہائی سے وہ اکیلاپن نہیں جو دروازے کی کنڈی چڑھا کے ہر وقت پیدا کیا جا سکتا ہے۔ روح کی تنہائی۔" میں نے اتنی دیر میں رسالے کا پورا صفحہ پڑھ لیا تھا۔

"ہاں ہاں، اتنی کبڈ نہیں جتنی تم سمجھتی ہو۔

"جب کسی ملک میں صنعت و حرفت ترقی کرتی ہے تو تشنج، اعصاب شکنی تنہائی آتی ہے۔"

"اب اتنی بھی صنعت و حرفت نے ترقی نہیں کرلی کہ صنعتی عذاب نازل ہوگئے۔ مغرب والوں کی اترن پہن رہے ہیں موئے چھٹے پھلکی کی صورت تک تو بدلی نہیں۔ ابھی اسّی فیصدی تو گاؤں میں وہی ہل بیل ٹکٹکا رہے ہیں۔ اور نہ ہی وہاں جیسی تنہائی میسر ہوئی ہے۔ وہاں تو ماں باپ، بہن بھائی کا رشتہ ہی ختم ہوگیا ہے۔ جہاں لڑکا لڑکی ذرا سیانے ہوئے گھونسلے سے نکل پڑے۔ یہاں تو ابھی تک نانیاں دادیاں دھنّہ دئے بیٹھی ہیں۔ کنبے نے ابھی تک پیچھا نہیں چھوڑا۔ تنہائی تو اب خواب میں بھی میسر نہیں۔" کیا پتہ بھئی بڑے لوگ کہتے ہیں۔"

"اے بڑے لوگوں کی بھلی چلائی، میں تو جانوں یہ سب گیہوں کا قصور ہے۔"

"دانۂ گندم جو آدم نے حوّا کی ترغیب پر کھایا تھا۔"

"نہیں بی، یہ گیہوں امریکہ سے آرہا ہے۔ اس میں کوئی ایسی بلا ملی ہوئی ہے کہ جو کھاتا ہے

اکیلا ہو جاتا ہے ؟

• ائے ہٹیے بھی۔ کیا چینڈو خانے کی اڑانے لگیں ؟

• ائے بھئی چنڈو خانے کی نہیں، پر دیکھو جہاں جہاں یہ مٹا گیہوں جا رہا ہے وہاں لوگوں میں ایک عجیب طرح کی بے اطمینانی ان جانا خوف اور توڑ پھوڑ کا شوق پیدا ہوتا جا رہا ہے ؟

سب ہی ملکوں میں یہ گیہوں نہیں جاتا، مگر کون سا ملک ہے جہاں طالب علم اور دوسرے گروہ مار دھاڑ اور توڑ پھوڑ نہیں کر رہے، ہر چہار طرف بے اطمینانی پھیل رہی ہے۔ اس میں دانۂ گندم کا کیا قصور ؟"

• دانۂ گندم اکیلا نہیں آتا، اور بہت سی بلائیں سنگ لاتا ہے۔ علم و ادب، سوچنے سمجھنے کا احساس، زندگی کے کھوکھلے پن کا شعور، تنہائی کی دہشت۔ روح کے نامعلوم سے دکھ، لاعلاج سی پستی و بیچارگی۔ عمل پر سے بھروسا اٹھ جاتا ہے؟

• گیہوں نوجوانوں کے پیٹ میں ہی ہلچل مچاتا ہے ؟

• نہیں بڑی عمر کے لوگوں میں بھی اعصابی تناؤ پیدا کرتا ہے۔ بھروسہ اٹھ جاتا ہے، ہر طرف سے خوف گھیر لیتا ہے۔ بوکھلا کر جلدی جلدی تجوریاں بھرنے پر جٹ جاتے ہیں، لوٹ کھسوٹ کی رفتار بڑھا دیتے ہیں۔ کوئی کسی کے کام آنے والا نہیں سب مطلبی ہیں جتنی جلدی اپنا مطلب نکال لو بچ جاؤ گے بس جوڑ توڑ کر کے اپنا الّو سیدھا کرو۔ سب ہی اس بلا میں گرفتار ہیں نشانۂ ملامت بنے ہیں ؟

• اور یہ سب امریکہ سے آیا ہوا دانۂ گندم کر رہا ہے : میں چڑھ گئی۔

• اور کیا، اس کے ساتھ آنے والی دوسری بلائیں ؟

• امریکہ کا اس میں فائدہ ؟"

" اسے تو فائدہ ہی نہیں۔ اسے بھئی آج گندم آیا، ساتھ میں ان کا فلسفۂ زندگی آیا، گرما گرم فیشن آیا۔ ساتھ میں احساس کمتری بھی لایا۔ دینے والے اور لینے والے کے رشتے کی وضاحت ہوئی۔ اپنی کمتری اور بے بسی کا احساس بڑھا، کچھ تو اپنے آپ ہی گھس کر جدیدیت کی پناہ ڈھونڈنے لگے، کچھ مار بیٹ کو نجات کا طریقہ بنا بیٹھے انجام کار بد نظمی۔ افراتفری۔ نتیجہ یہ کہ ملکی صنعت کی طرف متوجہ ہونے کے بجائے امریکہ سے ہتھیار لو۔ امن قائم کرنے کے لئے"

" بھئی کہاں کی کوڑی لائی ہیں آپ بھی"

" ورنہ تمھیں بتاؤ ہندوستان اور پاکستان کو جو امریکہ ہتھیار دے رہا ہے وہ کیا ایک دوسرے کو مارنے کچلنے کے لئے دے رہا ہے۔ اگر ایک دوسرے کو مارنے مرنے کے لئے یہ ساز و سامان نہیں ہے تو پھر اپنے اپنے گھروں میں برت جائے گا۔ اب تک تو گھر ہی میں استعمال ہو رہا ہے"

" اللہ مگر امریکہ کو کیا ملے گا اس سے"

" اے واہ ملے گا کیوں نہیں، ہتھیاروں کا بازار ملے گا۔ اور پھر ہو سکتا ہے کہ یہ ترکیب خیر سے پھلے پھولے اور امریکہ کو بیچ بچاؤ کرنا پڑ جائے۔ کوریا اور ویت نام کی طرح اور جگہ بھی تو ڈیماکریسی کی حفاظت ہو سکتی ہے"

" اے بھئی خدا کے واسطے ایسی بھیانک باتیں منھ سے نہ نکالئے"

" جب کوئی ملک سیدھی طرح امریکن وے آف لائف نہیں اختیار کرتا تو پھر وہاں ڈیماکریسی کی حفاظت کرنے کے لئے امریکی فوجیں اترنے لگتی ہیں۔"

" بات کہاں سے شروع ہوئی اور کہاں آپ گھسیٹ کر لے گئیں، تو آپکے خیال میں جدید شعرا نے دانۂ گندم کھا لیا ہے، اور ......"

" یہ تو تم مانتی ہو کہ ادیب اور شاعر اپنے ماحول کی عکاسی کرتے ہیں "

" ہاں "

" تو وہ ماحول، وہ دنیا جس میں یہ جدید شاعر سانس لے رہا ہے بے شری اور بے تالی ہے ۔ بے ہنگم اور بے معنی' یہ غلط ہے کہ ان نظموں میں کوئی معنی پوشیدہ نہیں' ان کا بے معنی ہونا ہی انھیں پر معنی بناتا ہے ۔ یہ جو تم ابھی پڑھ رہی تھیں' اس میں کوئی لائن ایسی نہیں جس میں نیگیٹو لفظ نہیں ۔ یعنی ایسے لفظ جو زندگی کے دشمن ہوں ۔ تنہائی ہیبت، نفاق کلپ، مفلسی ۔ کوڑھ سرطان' ہچکیاں ماتم .... تم نے آج تک کوئی جدید نظم ایسی پڑھی ہے جس میں زندگی کی بہاروں پر کھلکھلا کر ہنسا گیا ہو "

" مگر آپ تو کہہ رہی تھیں جدید شاعر زندگی کی عکاسی کرتے ہیں' یہ بات سرے سے وہ مانتے ہی نہیں' آپ تو جدید شاعری کا سارا مطلب ہی خبط کئے دے رہی ہیں' ان کا دعویٰ ہے کہ وہ شاعری میں معنی یا مطلب کی ضرورت کو اہمیت نہیں دیتے یہ کہ ادب برائے زندگی کوئی بات نہیں' یہ بات اب پرانی ہو چکی' پرانے ترقی پسند ادیبوں کی طرح' اور یہ کہ جدید ترین شعرا ہر بات سے منکر ہیں "

" یہ بھی ایک فیشن ہے "

" این ؟ "

" کسی زمانے میں مزاح نگاری کا فیشن چلا تھا' جسے دیکھو کھی کھی ہنس رہا ہے ہنسا رہا ہے ۔ ایک سرے سے سب کی بیویاں چچا چھکن کی بیوی کی اترن بن بیٹھیں پھر چلا فیشن گمبھیر دکھی رنڈوا کا " یا ماری پٹ " کے بعد لاکھوں کہانیاں رنڈاپے کے دکھ سے متاثر ہو کر لکھی گئیں " ناتا " اور تکمیل " کے ہندوستانی جب دھڑا دھڑ چھپنے لگے' ساتھ میں حرامی بچوں نے بھی ادب میں رونا بلبلانا شروع

کیا، اس زمانے کی جو کہانی اٹھا کر دیکھو ایک آدھ حرامی بچہ ضرور ہر سوراخ میں سے جھانکتا نظر آئے گا۔ پھر اُس کے بعد بھوک اور افلاس کا فیشن چل نکلا سالہا سال کے منہ سے بھی چلتے رہے۔ سرمایہ دار کو گالیاں، فٹ پاتھ پر رہنے والوں کی شان میں قصیدے۔ کبھی تو رشک آتا تھا ان فٹ پاتھ پر دکھ بھوگنے والی حسیناؤں پر، کیسی نیک پاکباز اور بلند خیالات کی مالک ہوتی تھیں۔ اُن کے برخلاف امیروں کی تعلیم یافتہ نازوں کی پلی بیگمیں کس قدر کمینی اور ذلیل تھیں۔ جی چاہتا تھا، اُن اونچے محلوں پر بم گرا کے ان کے فٹ پاتھ بنا ڈالوں تاکہ ساری انسانیت دین و دنیا کی بلندیوں کو چھونے کے لئے فٹ پاتھ پر رہنے لگے۔"

"اللہ کا لاکھ لاکھ شکر ہے کہ اس نے آپ کو بیمار نہیں بنایا۔"

"لکھنؤ دہلی کی نازنینوں میں بھی فیشن تھا۔ نحیف و نزار اور بیمار ہونے کا، ہر شریف عورت دائمی مریضہ ہوا کرتی تھی۔ بیہوش ہو جانا سخت رومنٹک اور حسین بات سمجھی جاتی تھی۔ یورپ میں بھی کسی زمانے میں بیہوش ہو جانا ہر لطیف مزاج خاتون پر فرض سمجھا جاتا تھا۔ اور بڑے فائدے تھے اس پالیسی کے۔"

"فائدے کیسے؟"

"بیمار لب گور انسان سے سب ہی خائف ہوتے ہیں، اس کی مرضی کے خلاف کچھ کہتے سنتے ڈرتے ہیں کم از کم تکلف تو کرتے ہیں ذرا سوچو گرما گرم لڑائی چل رہی ہے کہ۔ دھڑ سے بیگم پچھاڑ کھا کے گریں، دانت بھنچ گئے۔ منھ سے جھاگ نکلنے لگے سب بوکھلا کر پانی چھڑکنے، نخلخہ سنگھانے لگ جاتے ہیں۔ بیچاری مخالف پارٹی والا چپ رہ جاتا ہے الٹی واتیں سننا پڑتی ہیں ایسی بہت سی ہوشیار بیویاں

تھیں جو صرف اپنی دائم المریضی کے بل بوتے پر حاکم وقت بنی بیٹھی تھیں۔ اور بھئی رومنٹک موقعوں پر تو یہ نزاکت بڑے ہی کام کی ہوتی ہے"۔

وہ کیسے؟"

• عاشق سے بوس و کنار کو دل چاہے مگر عاشق صادق ہے کہ شرافت پر تلا ہوا ہے۔ ایسے میں اگر حسینہ دھڑ سے بیہوش ہو جائے تو ظاہر ہے نگوڑا گود میں اٹھائے گا۔ اور گود میں پہونچ کر نیم بیہوشی کی آڑ میں کافی ہاتھ مارے جا سکتے ہیں"۔

• بھئی واہ! "ہنستے ہنستے میرا برا حال ہو گیا۔ مگر اس بیہوشی سے جدید شاعری کا کیا واسطہ"؟

• وہ میں فیشن کا ذکر کر رہی تھی۔ جیسے کسی زمانے میں مریض اور جاں بلب ہونا ضروری تھا اسی طرح اب جدید شاعر کے لئے تنہائی، گھٹن، کوڑھ، قبض، سرطان کا وجود بہت ضروری ہے۔ ان کے بغیر وہ جدید نہیں ہو سکتا۔ کیا یہ شاعر ہر دم روتی صورت ہوں گے۔ نہیں مگر مسرت آجکل فیشن ایبل نہیں، ہنسی کے مقابلے میں روح کے زخم زیادہ دقیق اور رعب دار معلوم ہوتے ہیں۔ یہ مایوسی، یہ کلبیت، یہ بھی فیشن ہے۔ ایک بات اور ہے

• وہ کیا؟"

• اگرچہ جدید اور پرانے میں کوئی فرق نہ ہو تو ظاہر ہے بڈھے گھاگ ادیب نئے بچوں کو ہڑپ کر جائیں گے۔ کم سے کم بچے تو دہشت زدہ ہیں۔ یہ پرانے ترقی پسند ادیب بھی ایسے سخت جان ثابت ہوئے کہ ٹالے نہیں ٹلتے۔ نئے بچے میں خود پر اعتماد نہیں"۔

• کیوں نہیں، اس میں قصور کس کا ہے؟"

اُن ادیبوں کا جن کی تحریریں پڑھ کر یہ بچے جوان ہوئے، انھوں نے دنیا کو یوں ننگا کر کے سامنے کھڑا کر دیا کہ بچوں کے جی دہل گئے۔ بے شادی اور بچوں کا خوف ایسا دل میں بیٹھا دیا ہے کہ بیچاروں کی گھگی بندھ گئی اور پھر الیکشن کی مارا ماری میں لیڈر ایک دوسرے کی قلعی کھولنے پر ایسے تُلے کہ آج سب ننگے دھڑنگے کھڑے ہیں۔ یہ وہ بزرگ ہیں جن کی پرستش کرنا ان کے بزرگ ادیبوں نے سکھایا تھا آج جب اس کے قبلہ و کعبہ عام چور ڈاکو کے قالب میں سامنے آتے ہیں تو یہ بچہ، خوف اور نفرت سے آنکھیں بھینچ لیتا ہے۔ اس برہنگی کے تماشہ میں بھی ترقی پسند ادیب کا ہاتھ ہے۔ اُسی نے ایک ایک کر کے ان کے بُت اتارے ہیں، پہلے اُن کو پوجا پھر جو بُت اتارے اور اندر سے پتھر نکلا تو بڑی بے رحمی سے انھیں چوراہے پر کھڑا کر دیا ظاہر ہے نوجوان کا خواب ہتھوڑے سے چکنا چور کر دیا گیا۔ وہ سہم کے اپنے اندر گھس گیا۔"

" ایسے ہے تو بس گھُٹا ہی رہے گا۔ وہی تنہائی اور گھٹن کا ماتم کئے جائے گا۔ آخر کب تک ؟" میرا جی جل گیا۔

انسان بڑا سخت جان ہوتا ہے۔ وہ گھٹن اور تنہائی کے مارے کیا مرے گا جسے صدیوں سے زہر پی کر جینے کی عادت پڑ چکی ہو۔ ان کے بارے میں تو کچھ نہیں کہا جا سکتا جو صرف فیشن کی زد میں آ کر چیخ پکار مچا رہے ہیں۔ ان کے موجودہ حالات بدل جائیں گے، جوان ہونگے تو انشاء اللہ تائب ہو جائیں گے، اس دور کو اپنی حماقت اور بچپن کے سر تھوپ کر، بنیے جھاڑ کر الگ ہو جائینگے بھول جائیں گے۔ جھٹلا دیں گے خود اپنے یقین کو، کچھ اچھی نوکری ہتھیا کر... خوبصورت بیوی اور تندرست بچوں کے ساتھ خود وہی بن جائیں گے جنکی آج

حیت پیٹ رہے ہیں۔ کریہ قبیلہ مسلسل پیدا ہوتا رہتا ہے۔ آج جو ظلم ان پر ٹوٹ رہے ہیں یہ دوسروں پر توڑیں گے۔ جن باتوں پر والدین، سماج اور حکومت کو گالیاں دے رہے ہیں، وہی کریں گے، بیٹیوں کا بیوپار کریں گے، سماج کی اُدھار و صند قدروں کو سراہیں گے اور خود حکومت کا ایک ڈنڈا بن کر سروں پر برسنے لگیں گے لیکن جو واقعی حساس ہیں وہ اس "خود" کے خول کو توڑ کر باہر آجائیں گے "بس" سے پیچھا چھڑا کر اُسے "تو" کے ساتھ دوش بدوش کھڑا کر دیں گے۔ وہی جدید ادب کے معمار مانے جائیں گے۔ آج تو وہ لغت میں سے بڑے بڑے الفاظ ... ڈھونڈ کر انھیں چھوٹی بڑی سطروں میں لکھ کر سر دھن رہا ہے۔ مگر ایک بات ہے؟ وہ مسکرائیں۔

" کیا ؟ "

" اس کی اسکیم کامیابی کی طرف کھسک رہی ہے۔ کم سے کم وہ لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کرنے میں کامیاب ہوتا جا رہا ہے۔ بڑے بڑے ڈاکٹر حکیم اس کی پٹی سے لگے نبض ٹٹول رہے ہیں۔ تمھیں فارق میاں یاد ہیں ؟ "

" ہاں ہاں وہی جو بات بات پر مچلا کرتے تھے "

" ہاں، ماشاء اللہ اب تو بیوی بچوں والے ہیں، بچپن میں بہت ہی طرار تھے، جہاں کسی نے ان کی مرضی کے خلاف بات کی یا ان کی فرمائش پوری کرنے میں کوتاہی کی۔ وہ فوراً دھمکی دیتے تھے، " ہم ابھی پاجامہ اُتار دیں گے۔" اور اگر انھیں اپنی دھمکی عمل میں لانے کا موقع مل جاتا تو سارے گھر میں کھلبلی مچ جاتی، ہر شخص کام کاج بھول کر ان کی طرف متوجہ ہو جاتا۔ یقین مانو ان کی خاصی دہشت سی بیٹھ گئی تھی بھری محفل میں جب وہ یہ دھمکی دیتے تو ان کی اماں

کے ہوش اُڑ جاتے اُن کی یہ حرکت اتنی بھرپور رہتی کہ ان کے بڑے بھائیوں کی ذہانت اور ہوشیاری کے چہرے ماند ہو جاتے تھے۔ ایسی دھمکیاں بڑی اہمیت حاصل کر لیتی ہیں بعض وقت۔ اور اچھی بُری کیسی بھی توجہ وصول کرنے میں کامیاب ہو جاتی ہیں۔

"یہ ادب کے معمار سُن لیں تو آپ کی میت دیوار میں چُن دیں۔"

"اے بھئی ہٹاؤ، میں بیچاری نہ تین میں نہ تیرہ میں، اور پھر کون میری لگائی بجھائی کرنے کو بیٹھا ہے۔"

"اور جو میں ہی کرنے پر تل جاؤں تو۔" میں نے چڑایا۔

"اے میری بلا سے شوق سے کر دو، دیکھتی ہوں کون مجھے توپ دم کرواتا ہے۔ ہاں کوئی اچھی سی چیز سناؤ۔"

"یہ کیا طلسم ہے جو رات بھر سکتا ہوں۔
یہ کون ہے جو دلوں میں جلا رہا ہے مجھے۔"

"ہے ہے، یہ کون ہے ذرا نام پڑھیو، اے یہ بات جدید شاعری میں کہاں۔"

"خیر سے یہ بالکل جدید شاعر ہے۔"

"ہوں، دیکھا میں نے کیا کہا تھا، فیشن بدل رہا ہے۔ پھر پرکٹی مرغیاں دُمیں نکال رہی ہیں۔ اور پڑھو۔"

"تم ڈھونڈتے رہے میرے پامال نقش کو۔"

"واہ، تم ڈھونڈتے رہے میرے پامال نقش کو،" انھوں نے جھوم کر داد دی۔

"میں روشنی تھا خول کے باہر بکھر گیا۔"

"ہوں،" وہ شعر گنگنانے لگیں۔ "اے یہ جدید وِدید نہیں اچھا خاصہ شعر ہے۔"

لو مٹکیٹ شکر گائے تو اللہ قسم کلیجہ نکال دے ۔ اور"

یہ راہ وہ ہے کہ پرچھائیاں بھی ونگی وساتھ
مسافروں سے کہو اسکی رہ گذر آئی
" ہے ہے" وہ اُٹھ کر بیٹھ گئیں : ذرا دیکھوں "
کٹی پھٹی سی یہ روحیں، گلے سڑے سے بدن
بس اور کچھ نہیں اب ڈھونڈتے ہیں پیراہن

بڑے ترنم سے پڑھا : لاؤ ہاتھ "
" ادھر لائیے، اصل چیز تو دیکھی نہیں، یہ سب تو پرانی چیزیں ہیں یہ دیکھئے "

" تو ہے ٹ "
ب میں
پاس تو آجا ذرا
میں کی علامت ہے منتظر عرصۂ وصال
صورت ٹ ہے جذبۂ شوق وصال
آبھی جا، آبھی جا
آ ۔ آ ۔ آ ۔ آہ
" آہ کی شکل میں چھپا میرا اور تیرا وجود ۔
" تو ہے الف میں چھپا، اور یہ میرا نشان آبھی جا ۔
آ گئی ملن کی رات، رات کے ہنگام میں ۔
ب ۓ ے و تم ہوئی داستان ۔

ختم تشدد تیر اشکل (!) پر ہوا ۔
اس سے قبل تھا قیام مانند صورت سکوں د
اور پھر ب ۔ ے ۔ ے سے معنی تمام پا گئے ۔
ہم کہ حرف حرف تھے ۔

" کچھ پلے پڑی بات، بولو ۔"

" لتا منگوڑی تو قلا بازی کھا جائے جو گانے بیٹھے تو، اللہ بخشے غلام علی بھی سنتے تو ان کے بھی چھکے چھوٹ جاتے، پھر سے پڑھو، "

میں نے پھر رک رک پڑھا ۔

" کیا کہہ رہا ہے شاعر ۔"

" کہہ رہا نہیں، یہ کہہ رہی ہے، لڑکی ہے اور بہت خوبصورت ۔
یہ دیکھئے ۔ میں نے تصویر دکھائی ۔

" اے ہے بہت ہی ستھری شکل ہے ۔ افتخار کے لئے کیسی رہے گی ۔"
وہ ہر لڑکی کو جھٹ بہو بنانے پر آمادہ ہو جاتی تھیں ۔

" سمجھیں بھی کہ چلیں برات لے کے ۔"

" کچھ وہ ہے ۔"

" وہ کیا؟ "

" مجھے تو کچھ سونے سلانے کا قصہ لگے ہے بھئی ۔ ت اور ث ب"

" اور ے "

" ے بھی ہوگا کچھ جدید اصطلاح میں ۔ اپنے زمانے کی بات ہوگی کوئی ۔ ہم نہیں سمجھتے تو اس کا مطلب یہ تو نہیں اُس کے معنی ہی ایک سرے سے نہیں ۔"

"افتخار سمجھ لیں گے۔"

"اے نہ سمجھیں گے تو ـــ تو کہیں گئی نہیں۔ ویسے لڑکی خود کہہ رہی ہے ہیں ب، خصم سے دب کے رہے گی۔" بو بو کھل اٹھیں۔

"الف سے تو خیر بات بنتی ہے۔ کچھ لنگم والا معاملہ ہوا۔ مگر ـــ بہت پھیلا ہوا ہے۔ اگر ش ہوتا تو ذرا بات بنتی!"

"اور بھئی یہ تشدد کا اختتام بھی (!) پر ہونا کچھ منھ کڑوا سا کر دیتا ہے۔ آآ نگوڑا بھاگا بھاگا آیا اور (!) ہو گیا۔"

"ہو سکتا ہے (ا) ہوا اور نقطہ، وہ بوند ہو گی جو......"

"یعنی اس ساری شدومد کے بعد لونڈا پیدا ہوا:" وہ کھل اٹھیں۔

"ہو سکتا ہے، اللہ کی قدرت سے کچھ بعید نہیں۔"

"آگے پڑھو:" وہ شوق سے کھسک آئیں۔

"سوچا کہ اس کنویں میں لگا دیں چھلانگ ہم
دیکھا تو ہم نے ایک وہاں اژدہا بھی تھا"

"اے ہے، نگوڑی" وہ اپنی ران پر ہتھیلی ٹھوک کر تڑپ اٹھیں۔

"میری تو کچھ سمجھ میں آیا نہیں:" میں چڑھ گئی

"اے ماشاء اللہ بڑی کوڑھ مغز ہو، صاف کہہ رہی ہے بچی۔ چھلانگ کے معنی شادی، کنواں یعنی سسرال، اور اژدہا، موئی ساس ہو گی، دھکّے دے بیٹے کی کمائی پر ڈاڈی ہوئی ہو گی ـــ لڑکی ہوشیار معلوم ہوتی ہے، ان گھسوں میں آنے والی نہیں۔"

"تو آپ بھی اژدہا بنی بیٹھی ہیں:" میں ہنسی۔

"اے بھی تو سمجھ گئی، ہم جیسیوں پر لڑکی نے چوٹ کی ہے۔ مگر لڑکی اچھی سلونی ہے۔ کچھ اتا پتہ دیا ہے؟"

"ارے بھئی یہ کیا کر رہی ہیں، یہ کفر ہے!"

"کیا؟" نایاب بوبو چونک پڑیں۔

"آپ تو ان اشعار کے معنی نکال ان کا سارا مقصد ہی خبط کئے دے رہی ہیں، فرد کی تنہائی کا یہ مثبت المیہ ہے اور اسے چھان پھٹک کرنے کی اجازت نہیں ہے؟"

"یہ سب ردِ عمل ہے۔ ترقی پسندی کا جب....."

"تو آپ بھی ترقی پسندی کے خلاف ہیں؟"

"نہیں جی کون خالگی خلاف یا موافق کی بات کر رہی ہے۔ میں یہ کہہ رہی ہوں ترقی پسند گروہ کے بعد جو نئے ادیبوں نے لکھنا شروع کیا وہ کچھ زیادہ گنتی میں نہیں آیا۔ وہی مقصدی ادب کی فہرست میں آگیا، کسی نے توجہ نہیں دی۔ وہی پرانے مضمون دہرائے جانے لگے۔ تب نئے لکھنے والوں نے نئی ترکیب نکالی۔ پہلے تو انقلابی شاعری کا دور دورہ تھا، پھر انقلاب آگیا، یعنی ملک آزاد ہوگیا، تو انقلابی شاعری کا کوئی مقصد ہی نہیں رہ گیا تب اپنوں کی سرکار ہوگئی، مگر حالت بد سے بدتر ہی ہوتی گئی۔ آزادی تو ملی، مگر بیکاری بھوک اور مفلسی سے آزادی نہ ملی، کچھ دن اس کا ماتم ہوا۔ اب کیا کریں کہاں تک روئے جائیں ایک ہی بات کا رونا۔ کوئی مضمون ہی نہیں رہ گیا طبع آزمائی کے لئے۔ مگر شاعر کو شعر کہے بغیر کل نہیں پڑتی کہنے کو کچھ نہیں جو کہنا چاہتا ہے اس پر پہرہ لگا ہوا ہے۔ حسن عشق کے افسانے سڑ گل چکے۔ انقلاب آچکا، دل کی بھڑاس کس طرح نکلے۔ کچھ کہتے ہیں تو ملک کے غدار اور دشمن سمجھ جاتے ہیں، دم گھٹ رہا ہے زہر گھلتا جاتا ہے۔

روح پھڑ پھڑا رہی ہے' لیکن زبانوں پر تالے ہیں۔ ذرا یہ پڑھو انھوں نے ایک ٹکڑے ٹکڑے نظم پہ انگلی رکھ دی۔

• تو کون ہے
میں کون ہوں سب لوگ ہیں ـــــ بچھڑے ہوئے
دن زہر ہیں
بے مہر ہیں سب شہر ہیں ـــــ اجڑے ہوئے
تیرے لئے تیرے بہت سے عہد ہیں ـــــ بھولے ہوئے
میرے لئے بہت سے خواب ہیں ـــــ ٹوٹے ہوئے

• اس میں گھٹن ہے زہر ہے نامرادی ہے ٹوٹے ہوئے خواب ہیں۔ اجڑے ہوئے شہر ہیں۔ شاعر لاکھ کہے وہ کچھ نہیں کہتا' سب بکواس ہے مگر ہے مجذوب کی۔ اگر وہ کہتا ہے کہ اس کا ہر گز یہ مطلب نہیں' تو بکنے دو اسے' شاید اسے معلوم بھی نہیں کہ وہ ان جانے میں بڑے پتے کی بات کہہ رہا ہے۔ ذرا یہ دیکھو۔

تو ایسا کرو ـــــ کہ کوئی زخم چن لو کہ جس سے مسلسل ٹپکتا ہو خوں۔
سرخ تازہ۔ وغیرہ وغیرہ اور آگے چل کر کہتا ہے۔
• صاف زر خیز ہنستی ہوئی دھوپ کے
لمس دو۔
کیا عجب
سرخ قطروں میں شامل کوئی ـــ اپنی ہی بوند اس زخم کی اپنے لب کھول دے۔"

• کیا یہ سب بکواس ہے۔ مجھے تو یہ کسی سرخے کی کارستانی معلوم ہوتی ہے۔"

• آپ تو اپنے دل سے لفظوں کو معنی پہنا رہی ہیں۔" میں اکتا گئی۔"

"۔ اے بھئی آخر چاہتی کیا ہو، اگر معنی نکالنے کی اجازت نہیں تو پھر کا ہے کو پڑھوں یہ خاک پڑی لفظوں کی قطاریں۔ اور جب صاف مطلب سمجھ میں آرہا ہے تو کیسے آنکھوں میں دھول جھونک لوں۔ یہ دیکھو یہ کہتا ہے۔

بھرے تاروں کی مانگ میں افشاں

رات پہنے ہوئے طلائی نتھ

دیر سے راستے میں بیٹھی ہے

اور کوئی راہ رو نہیں ایسا

جو ذرا رک کے اس کو بتلا دے

اوٹ سے ان گھنے درختوں کی، بیٹھ کر تند و تیز گھوڑے پر

وار کرنے ہی والا ہے سورج

"اب رات سے کیا مراد ہے؟"

"رات سے مراد رات، جسے آکاش وانی پہ راتری کہتے ہیں۔"

"اور یہ نگوڑی رات نتھ پہنے ستاروں سے مانگ بھرے بیٹھی ہے؟"

"شاعر تو یہی بکتا ہے۔"

"اور گھنے درختوں کی اوٹ، وہ زبان پر لگے ہوئے تالے اور قانون ہیں جس نے انسانیت کا منھ بند کر رکھا ہے۔"

"تو پھر اس حساب سے سورج کو انقلابی کہہ دیجئے۔"

"جد و جہد کے گھوڑے پر سوار دندناتا چلا آرہا ہے۔"

"یہ تو آپ مقصدی ادب کے زمانے والی باتیں اڑا رہی ہیں۔ اب وہ ادب پرانا ہو گیا۔ اس ادیب کے پاس کہنے کو کچھ نہیں۔"

"تو نئے شاعر اور ادیب کے پاس ہے کہنے کو؟"

"بہت، بے انتہا۔"

"کیا؟"

"کہ کچھ نہیں تھا، کچھ نہیں ہے اور کچھ نہیں ہوگا۔"

"یعنی سرے سے ہونے ہوانے کی بات ہی نہیں؟"

"جی۔"

"تو کیا یہی بات جدید ادب پر صادق آتی ہے۔"

"آپ تو اوندھی بحث کرتی ہیں۔" میں ہنسنے لگی۔

ایک بات تو ہے کہ اس اللہ مارے نئے ادب میں چند الفاظ ایسے ہیں کہ اگر وہ نہ ہوتے تو کام نہ بنتا۔ مثلاً کرب۔ بڑی جدید قسم کی موسیقی ہے لفظ کرب میں۔ تنہائی۔ بلا کی لچک ہے اس میں رومنٹک بھی ہے۔ خون پیپ زخم، گھٹن، صلیب۔ غم۔ بڑی حقیقت ہے ان الفاظ میں۔ بے انتہا حقانیت ہے۔ اسے ان شاعروں اور ادیبوں کے نام بھی خاصے فنون غانی قسم کے ہیں۔ بے انتہا جدید قسم کے نام ہیں۔ اماں باوا کا رکھا ہوا نام تو کسی کا نہ ہوگا۔

"یہ آپ اپنی دانست میں تنقید فرما رہی ہیں۔"

"اے چولھے میں جائے موئی تنقید۔ رسالے کھولو تو بس نری تنقیدیں کشتم پچھاڑ ہو رہی ہے۔ تو تو میں میں چل رہی ہے۔ ایک دوسرے کو کوسا پیٹا جا رہا ہے اور ہر کوئی چلتے چلاتے ایک ٹیپ ترقی پسندوں کے ضرور ٹکا جاتا ہے۔ ساتھ ساتھ یہ بھی کہے جاتے ہیں وہ بوڑھے ہو گئے ختم ہو گئے۔ اس کے پاس کچھ کہنے کو نہیں گھسی پٹی پرانی باتیں پرانے انداز میں کہے چلے جاتے ہیں۔"

" ٹھیک ہی تو کہتے ہیں۔ اگر یہ بھی کوئی بات ہے کہ ترقی پسند دھونا دئے بیٹھے ہیں ادب کے چبوترے پر کیا مجال جو ہل جائیں "

" یہ نہیں کہ بس اب اُتر دھیا ہم بھی جھولیں گے۔ ہُوا۔ گھاس کھا گئی ہوا ور وہ بھی سوکھی۔ بیوی یہ زر جاگیر نہیں کسی کے باپ کی یہ اُدب کا میدان ہے۔ یہاں پہلوانی نہیں چلے گی۔ ایسا ہی ہو سکتا تو بھی چلائی تھی۔ کیا طعنے دے کے صلاواتیں سنا کے منوایا جا سکتا ہے کسی بات کو؟ لاکھ گالیاں دو۔ جو اچھا لگے گا اُسے ہی اچھا کہیں گے تنقید نگار بھلے ہی دھمکی میں آکر مان جائیں پر عوام نہیں آنے کے ان گھتوں میں۔ یہاں زبردستی نہیں چلنے کی۔ ورنہ ہر کوئی غالب اور میر بن بیٹھتا۔ اور نہ کسی کو کمتر اور نیچا کہہ کر بلندی حاصل کی جا سکتی ہے۔ ترقی پسند ادیبوں نے اپنے بزرگ ادیبوں اور شاعروں کو بھی یہ نہیں کہا کہ وہ ختم ہو چکے، کچھ نہیں جانتے کچھ نہیں دیتے۔ اللہ کیا زمانہ تھا۔ کہ ان ترقی پسندوں پر بزرگ ادیب خفا ہوا کرتے تھے انھیں پھٹکارتے تھے۔ کہ یہ لوگ ادب کا ستیاناس مارے ڈال رہے ہیں، آج نئے ادیب بھی بوڑھوں کی طرح سڑی پرانی باتیں کر رہے ہیں۔ اپنا ڈھنڈورا پیٹنے کے ساتھ ساتھ کیا یہ بھی ضروری ہے کہ دوسرے کی خامیاں اُجاگر کرو۔ بالکل الیکشن والے ہتھکنڈے ہیں۔ یہ کہنا کافی نہیں کہ ہم اچھے ہیں، بلکہ زور زیادہ اس بات پر دینا ہے کہ دوسرا بُرا ہے۔ کہ بھائی ہماری برائیاں نہ کرو کہ ہم کو تو تم کچھ بھی نہیں۔ وہ دیکھو دوسرے کتنے بُرے ہیں ان کا غم کرو۔ بس دھیان بٹ جائے کسی طرح سے "

" بھئی آپ بالکل گردن زدنی قسم کی باتیں کر رہی ہیں "

۰ ارے بھئی تم اچھا لکھتے ہو صحیح لکھتے ہو تو پھر رونا کاہے کا؟ تنقید نگار تمہارے اوپر مضامین نہیں لکھتے بلا سے ۔ تم نے تعریف کی خاطر تھوڑی لکھا ہے ۔ لوگ پڑھ لیتے ہیں یہ کون سا کم احسان کرتے ہیں ۔ کوئی کہے تو پھر تو اچھی چیز کی تعریف کرنے کو بھی جی نہ چاہے گا ۔ ہماری مرضی ہے جس کو چاہے پسند کریں یا نہ کریں ۔"

" مگر یہ تو مانتی ہیں کہ نئے میرا مطلب جدید ادیبوں اور شاعروں پر تنقیدیں نہیں لکھی جارہی ہیں ۔"

" کون کہتا ہے نہیں لکھی جارہی ہیں ۔ جو کچھ لکھا جاتا ہے وہ ان جدیدیوں کے اوپر ہی لکھا جاتا ہے ۔ ترقی پسندوں پر تو بیس برس سے لے دے ہو رہی ہے کہ اُن کا فن ختم ہو گیا، اُن کے پاس کچھ کہنے کو نہیں وہ ہمیں کچھ نہیں دیتے ۔ تنقید نگاروں پر ان ترقی پسندوں کو جھنڈے پر چڑھانے کے الزام میں صلواتیں سننی پڑتی ہیں ۔ برسوں ہو گئے لوگوں نے ان ادیبوں کو شاید پڑھنا ہی چھوڑ دیا ہے ۔ تنقید نگار ... اپنے مقالوں میں ان کے نام جہلم، چناب، راوی، بیاس، ستلج کی طرح ایک لائن میں لکھ کر ڈیڑھ جملہ ساتھ جوڑ کر اپنے فرض سے سبکدوش ہو جاتے ہیں ۔"

یہ تو ہے کہ آج کل جو رسالہ اٹھاؤ تنقیدیں زیادہ اور نقد کم نظر آتا ہے ۔"

" سُنا ہے بڑے بڑے علمی اور اَدبی رسالوں نے ان ترقی پسندوں کا بائیکاٹ کر رکھا ہے؟"

" اے بس ہانکنے لگیں آپ؟"

" تو پھر کیا وجہ ہے شمع اور بیسویں صدی میں ہی چھپتے ہیں بیچارے شاید کچھ نقدہ کا معاملہ ہو گا ۔"

" ہٹئے آپ ادیبوں کو اس قدر ذلیل سمجھتی ہیں کہ وہ اپنا فن بیچنے پر تلے ہوئے ہیں

"پھر میری سمجھ میں تو نہیں آتا کہ لکھنے والے کیوں لکھیں ۔"

"خدمت ادب کا نام سُنا ہے کبھی آپ نے؟" میں نے جل کر کہا۔

"ادب کی خدمت تو ان جدید ادیبوں پر لازم ہے جو نئے زمانے کے ستون ہیں۔ جو اصلی ادیب ہیں، ان پرانے گھناؤنے ادیبوں کو بھول کیوں نہیں جاتے۔ بالکل ذکر ہی کرنا چھوڑ دیں۔ اگر نئے لوگ ادیٔدا کر انھیں بُرا بھلا نہ کہیں تو ان معیاری رسالوں سے ان کا ذکر ہی ختم ہو جائے۔ بس پھر ٹھاٹ سے ادب کی خدمت پہ جُٹ جائیں۔ ان بوڑھے ادیبوں سے ادب کی خدمت لینا ایسا ہی ہے جیسے پُرانے دنوں میں زمیندار اپنی رعیت سے بیگار لیتے تھے۔ یا کسی کے گھر میں سیندھ لگانا۔"

"آپ کفر بک رہی ہیں ۔" میرا خون کھول گیا۔

"اے بُوا کیوں بھڑکی جاتی ہو" نایاب بوبو ڈھٹائی سے مسکرائیں "کون کفر بکا میں نے؟"

"آپ ادبی رسالوں کے نکالنے والوں کو خون چوسنے والے زمینداروں کی صف میں کھڑا کر رہی ہیں۔"

"اے تو اور کہاں کھڑا کروں؟ اگر رسالوں سے روٹی چلتی ہے تو لنگڑا ادیب کو بھی ڈلیہ ڈھونے کا کرایہ دیدیں۔ جو روٹی نہیں چلتی اللہ کا دیا بہت کچھ ہے صرف دلچسپی کے لئے نکالتے ہیں۔ تو دل کے بہلاوے کا کچھ دیں۔ اور میں تو کہتی ہوں بھئی صرف دماغی عیاشی ہی منظور ہے تو ماشاء اللہ اس سے زیادہ مزے دار چیزیں موجود ہیں۔ مجھے اللہ نے اتنا دیا ہوتا تو اللہ قسم صبح شام رنڈی نچواتی۔ اے غضب کا ابُروا ناچتی تھی نگینہ جان، با قرچچا تو لوٹ تھے اسکی ایک ایک ادا پہ۔"

"آپ ادب کو اُس کے جائز مرتبے سے گرا کر رنڈی بھڑ ووں میں گڈمڈ کئے دے رہی ہیں۔"

• اَرے بھئی آج تو تم بہت ہی گمبھیر ہو رہی ہو۔ جلدی ہٹاؤ کوئی مزے کی چیز سناؤ "

• وقت کے جال میں

مُردہ روحوں کے انجان لاشے

عکسِ سیال میں غیر شکلی پرانے تماشے

رنگ و گل خار و خس کھا گئے سب کو مردار خالے

تین دھندلے کلس دائروں میں سلگتی ہوا کے

از زمیں تا فلک سرحدِ مرگ تک،

غیر شفاف لمبے علاقے،"

مگر نایاب بولو تہذیب کا تنبو تانے میٹھے میٹھے خراٹے لے رہی تھیں۔"

---

ڈاکٹر محمد حسن

# سچی جدیدیت نئی ترقی پسندی

یادش بخیر ۱۹۳۶ء سے قبل کا اُردو ادب نگار رنگ میلانات کا آئینہ خانہ تھا لیکن اقبال اور پریم چند کے سماجی شعور اور حقیقت پسندانہ رجحانات کو نظر انداز.. کر دیا جائے تو اُن میں سب سے غالب رنگ رومانی جذباتیت ہی کا نظر آتا ہے یہ رومانی جذباتیت فرد کے ایک نئے تصوّر سے سرشار ہے، فرد کو پیمانۂ اقدار سمجھ کر انفرادی آرزو مندی کی تکمیل کا ارمان رکھتی ہے اور اس راہ میں جو رکاوٹیں آتی ہیں ان سے ٹکراتی ہے اسی راستے سے ہوتی ہوئی وہ سماجی انقلاب کی ضرورت، مذہب، قانون، نظام اخلاق، جنسی آزادی، سماجی انصاف اور مساوات کے تصورات تک پہونچتی ہے۔

اسی لئے کچھ ہی عرصے بعد ترقی پسندانہ تصورات کے زیر اثر کچھ اس کے چلن سے قبل ہی رومانی شاعر اور انشا پرداز رومانی گھن گرج، طرز بیان کی آ[illegible] شعریت اور انفرادیت کے بھرپور اظہار کو تھوڑا بہت سماجی رنگ بھی دیتے [illegible]

ادیبوں میں جذباتی بغاوت شروع ہوئی قاضی عبدالغفار [ یلدرم ' حجاب امتیاز علی اور نیاز کے برخلاف ] رومانی سرمستی اور جوش کو " لیلیٰ کے خطوط " میں سماجی اصلاح کا رنگ دیتے نظر آتے ہیں جوش مناظر فطرت سے آگے بڑھ کر انقلاب کے زمزمے گانے لگے اور ایک منزل پر اختر شیرانی جیسے خالص رومانی شاعر بھی " اللہ ساقی اللہ تلوار اٹھا " کے نغمے الاپنے لگا ۔

اس جذباتی بغاوت کے پیچھے سماجی تبدیلی کا وہ زبردست جذبہ کارفرما تھا جو جاگیردارانہ نظام کی دقیانوسیت اور فرسودگی کے شکنجوں کو توڑ کر آگے نکلنا اور کھلی ہوا میں سانس لینا چاہتا تھا چنانچہ انجمن ترقی پسند مصنفین کے قیام کے وقت بھی نئے لکھنے والوں کا جو گروہ انجمن کے گرد جمع ہوا اس میں بڑی تعداد انھیں برگشتہ مزاج نوجوانوں کی تھی جن کے دل میں جاگیردارانہ سماج کی تبدیلی کی زبردست خواہش موجزن تھی ۔ سماجی تبدیلی کی یہ زبردست خواہش مذہب بیزاری ، جنسی آزادی ، فحاشی و عریانی ، نظام اخلاق سے بغاوت اور سیاسی آزادی کی تڑپ کی شکل میں اور تکنیک کے میدان میں قافیے اور ردیف کی پرانی ترتیب سے بغاوت کر کے آزاد اور معریٰ نظم کے چلن کی شکل میں ظاہر ہوئی ۔ یہ بات محض اتفاقی نہیں ہے کہ ترقی پسندوں کے ابتدائی دور میں جو اعتراضات عائد کئے گئے وہ زیادہ تر ترقی پسندوں کی مذہب بیزاری ' جنسی آزادی ' فحاشی ' عریانی ' اور آزاد نظم کی بنا پر کئے گئے تھے : انگارے " کی ضبطی بھی زیادہ تر مذہب کی تضحیک اور فحاشی کی بنا پر عمل میں آئی تھی " نارسا " کے اعتراضات کا ذکر بھی کیا ہے ۔ اس میں بھی شک نہیں کہ ابتدا میں راشد ۔ میرا جی ۔ منٹو اور حسن عسکری بھی اپنے کو اسی گروہ سے متعلق سمجھتے تھے کیونکہ وہ ترقی پسندوں کے جنبت نظریوں سے متفق نہ ہونے کے بھی انکی بغاوت ، تشکیک ،

باغیانہ مزاج جاگیردارانہ دقیانوسیت سے ٹکراؤ اور سماجی تبدیلی کی زبردست خواہش سے ضرور متفق تھے گویا وہ سماجی تبدیلی کے موید تھے مگر سماجی تبدیلی کی سمت کے بارے میں اختلاف رکھتے تھے۔

بعد کے دور میں ترقی پسندوں پر جو اعتراض کئے گئے ان کا رُخ سیاست کی طرف زیادہ تھا یہ خطابت اور سیاسی پروپگنڈے کے الزامات تھے۔ یقیناً سبھی ترقی پسندوں کی تخلیقات ہر قسم کی کوتاہیوں سے پاک نہیں تھیں اس میں بھی شک نہیں کہ ترقی پسندوں میں بہت سے افکار رومانیت کی راہ سے ترقی پسندی تک پہنچے تھے اس لئے ان کا لہجہ رومانی اور جذباتی تھا اور حقیقت پسندی کا پرتو رومانیت کے مقابلے میں کسی قدر مدہم ہی تھا۔ کرشن چندر کے افسانے مجاز کی نظمیں مخدوم اور سردار، جاں نثار اختر سے لے کر ساحر تک سبھی کی شاعری رومانی جذباتیت کی راہ سے ترقی پسندی اور انقلاب تک پہونچی تھی۔ انتہا یہ ہے کہ خود فیض بھی جو ہمارے ترقی پسند شعراء میں سب سے کامیاب کہے جا سکتے ہیں خیال اور جذبے کے براہ راست اظہار میں شعریت پیدا نہیں کر سکے اور خیال کی فطری ...... (Exactness) رعنائی کے بجائے غزل کی امیجری اور عشقیہ رنگ و آہنگ سے سجابنا کر اپنی باتیں اشعار میں پیش کرتے رہے یعنی ہماری شاعری میں حقیقت پسندانہ واقعیت اور قطعیت (Exactness) (ملحوظ رہے کہ قطعیت تعمیم کی مخالف نہیں) اور رومانی آراستگی کے بغیر تجربے کی آگ میں تپتی ہوئی زندہ حقیقتوں کو براہ راست پر تاثیر انداز میں جوں کا توں پیش کرنے کا ہنر پہلے بھی کم یاب ہے جس سے ثابت ہوتا ہے کہ ترقی پسند آرٹ پر جذباتیت کا غلبہ زیادہ تھا سائنٹیفک فکر کا کم۔ خطابت اور براہ راست تخاطب کی تکنیک بجائے رومانی

گھٹن کم ہو زیادہ تسکین پاتی تھی۔

پھر ۱۹۴۷ء آیا اور اس کے بعد ۱۹۵۲ء۔ اس دور میں پہلے ترقی پسندی نے انقلابی رخ اپنایا اور بعد میں مفاہمت کا۔ ترقی پسندوں کا انقلابی آہنگ مدھم پڑ گیا عوامی تحریکیں بھی بہت کچھ ٹھنڈی پڑ گئیں نہ صرف ترقی پسندوں کے بھی ہیرو بن گئے اور آخر آخر ترقی پسندوں میں سماجی تبدیلی کی خواہش کے بجائے Establishment کا حصہ

---

۱؎ فیض کی نظموں میں انقلاب کی تصویر بھی عشقیہ رنگ میں کھینچی گئی ہے وہ اپنی بات کو حقیقت پسندانہ قطعیت سے کہنے کے بجائے رومانی رنگ میں ڈبو کر کہتے ہیں مثلاً "موضوع سخن" اور "دو عشق میں"

---

بننے کا ارمان زیادہ بیدار ہوتا نظر آنے لگا وہ تمام "جمہوری" ادارے مجلس آئین و اصلاح، رعایات و حقوق، وجود میں آئے جن کا اقبال نے کبھی آزادی کی نیلم پری کے ساتھ تذکرہ کیا تھا پھر سب سے کاری حملہ جھوٹی قوم پرستی کا ہوا جس کے اثر سے بڑے بڑے دیانتداروں کی دیانت گہنا گئی "وطن پرستی" کے نام پر قومی عصبیت، جارحیت، امن دشمنی اور قومی یکجہتی کے نام پر اقلیتوں کی زبان، تہذیب اور وجود کو خطرے لاحق ہونے لگے۔ غرض ادیبوں کے مورچے پر اب سماجی تبدیلی کے مجاہدوں کے قافلہ کا گمان نہ ہوتا تھا ارباب اقتدار کے معذرت خواہوں کا شبہ کبھی کبھی البتہ ہونے لگتا تھا۔ اس مجاہدانہ ولولے کے زوال کا عکس سردار جعفری۔ کیفی۔ مخدوم۔ ساحر سبھی کی نظموں میں دکھائی دیتا ہے۔

اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ نئی ابھرنے والی سماجی تبدیلی کے لئے بیقرار نسل سے ترقی

پسندوں کا رشتہ ٹوٹ گیا پچھلے لگ بھگ پندرہ سال میں نئی نسل پر نظریاتی طور پر اثر پذیر ہونے کا موقع نہیں ملا دہ نئے

---

نے گفتگو کے شمارہ ۱ سے ایک نظم کے کچھ اشعار ملاحظہ ہوں ۔

ایک یہی سوز نہاں کل مرا سرمایہ ہے
دوستو میں کسے یہ سوز نہاں نذر کروں
کوئی قاتل سر مقتل نظر آتا ہی نہیں
کس کو دل نذر کروں اور کسے جاں نذر کروں

تم بھی محبوب مرے تم بھی ہو دلدار مرے
آشنا مجھ سے مگر تم بھی نہیں تم بھی نہیں
ختم ہے تم پہ مسیحا نفسی چارہ گری
محرم درد جگر تم بھی تم بھی نہیں
ایک کے بعد خدا ایک چلا آتا تھا..
کہہ دیا عقل نے تنگ آ کے خدا کوئی نہیں (کیفی اعظمی)

سردار جعفری کا شعر ہے ے

خون سر بہہ گیا نیند آ گئی دیوانوں کو
بارش سنگ سے طوفان شرر سے پہلے

احساس کو کوئی سائنٹیفک بنیاد نہ دے سکے ۔

ان پندرہ سال میں ہندوستان ایک مقام پر نہیں رہا۔ صنعتی معاشی اور تہذیبی حیثیت سے صورت حال بہت کچھ تبدیل ہوئی، بڑے بڑے کارخانے اور بند بنے زمینداری ختم ہوئی ! سرمایہ داری نظام کی نشو و نما ہوئی پنج سالہ منصوبے

جنے غیر ملکی امداد حاصل کی گئی جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ پندرہ سال میں ہندوستان، برطانیہ
امریکہ اور یورپی ممالک کے مقابلے میں غیر ترقی یافتہ ہونے کے باوجود ایشیا میں جاپان
کے بعد صنعتی طور پر سب سے زیادہ ترقی یافتہ ملک بن گیا۔

ہندوستان میں ترقی پذیر سرمایہ دارانہ نظام کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ یہاں
سرمایہ دار طبقے نے جاگیرداری نظام کو جڑ سے اکھاڑے بغیر اس میں چند فروعی تبدیلیاں
کر کے اس سے سمجھوتہ کر لیا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ایک طرف تو ابھی تک ہماری دیہی
معیشت پورے طور پر مشینی ٹریکٹر اور بڑے سرمایہ دارانہ فارموں کی شکل میں
نہ ڈھل سکی اور اس کے مخصوص فرسودہ تصورات اور توہمات برقرار رہے
دوسری طرف شہروں میں بھی اس نے چھوٹے دکاندار اور دلال طبقے سے سمجھوتہ
کر کے سرمایہ داری کے زیر سایہ صنعتی ترقی کی رفتار پوری تیزی اور تندہی کے
ساتھ آگے نہیں بڑھنے دی معیشت اور معاشرت کے اعتبار سے اس کے معنی
یہ تھے کہ ایک طرف تو قدیم جاگیردارانہ نظام کی فرسودہ قدروں کی پیدا کردہ
گھٹن کے ساتھ ساتھ سرمایہ دارانہ صنعتی نظام کے پیدا کردہ تشنج، نفسا نفسی
اور مفاد پرستی کا ان پر اور اضافہ ہو گیا گویا اسی وقت ہندوستان کا دانشور
طبقہ خود کو دہری گھٹن کا شکار محسوس کرنے لگا۔

ماہرین اقتصادیات یہ بھی کہتے آئے ہیں کہ جب کوئی ملک پہلے پہل سرمایہ
داری نظام کے ماتحت صنعتی ترقی کے زبردست امکانات سے دوچار ہوتا
ہے تو عام منفعت حاصل کرنے کیلئے دوڑ بھی بہت سخت ہو جاتی ہے نتیجہ
بنتے ہیں رشوت خوری، کنبہ پروری، قبیلے علاقے اور زبان کی بنیاد پر گروہ
بندی شروع ہوتی ہے ہر طرح کا کرپشن عروج پانے لگتا ہے نظام اخلاق

متزلزل ہوتا ہے اور ذاتی مفاد پرستی ہی سب سے بڑی قدر بنجاتی ہے مروت ، محبت ، دوستی ، اخلاق برادری ، انسانیت ۔ سب کچھ اس میزان پر تل جاتا ہے۔ اس بات کو ۱۸۴۸ء میں مارکس اور اینگلز نے کمیونسٹ مینی فسٹو میں اس طرح ادا کیا گیا ۔

" سرمایہ داری نے تمام ساختیاتی ، جاگیردارانہ اور آدرش وادی رشتوں کا خاتمہ کر ڈالا ۔ اس نے بڑی بے رحمی سے تمام متنوع بندھنوں کو توڑ ڈالا جو انسان کو اپنے سے فطری طور پر برتر " انسانوں سے باندھتے تھے [ یعنی اب وہ محض نسل ، خون ، قبیلہ یا خاندان میں پیدا ہونے کی وجہ سے کسی دوسرے کا غلام نہ تھا ۔ نسلی برتری کا چلن ختم ہوا ۔ م ۔ ح ] اور اس نے انسان اور انسان کے درمیان برہنہ ذاتی مفاد اور روپیہ کے بے رحمانہ رشتے کے علاوہ اور کوئی رشتہ باقی نہیں رہنے دیا ۔ [ یعنی اب دولت عزت اور جاہ ، دوستی اور مروت غرض سب اقدار کی بنیاد بن گئی م ۔ ح ] اس نے مذہبی جوش کے اعلیٰ ترین سماوی انبساط آفرینوں کو ، جنگ جوئی کے عہد کے جواں مردانہ جرات اور خروش کو ، نیم متمدن جذباتیت سبھی کو ذاتی مفاد کے جوڑ توڑ کے ٹھنڈے دھارے میں غرق کر دیا اس نے ذاتی کمال کو زر مبادلہ کی قدر میں تبدیل کر دیا ۔ اور لاتعداد ناقابلِ شکست تسلیم شدہ آزادیوں کی جگہ صرف ایک بے ضمیر آزادی ۔ فری ٹریڈ ( تجارت کی آزادی ) کو قائم کیا ۔ ایک لفظ میں اس نے ہر قسم کے مذہبی اور سیاسی التباسات میں چھپے ہوئے استحصال کی جگہ ننگے ، بے شرم ، براہ راست اور وحشیانہ استحصال کو رائج کیا ۔ سرمایہ داری نے ہر اس پیشے کو جو اب تک معزز اور قابلِ احترام سمجھا جاتا ہے اور عزت اور رعب کا حامل سمجھا جاتا تھا ہالۂ نور سے محروم کر دیا اس نے

طبیب، وکیل، مذہبی پیشوا، شاعر، سائنس داں کبھی کو اپنے تنخواہ داروں میں تبدیل کر دیا:

(۱۹۶۶ اڈیشن ص ۴۳ و ۴۴)

اس صورت حال میں چند باتوں کا اور اضافہ کیجئے یہ شاید یاد دلانے کی ضرورت نہیں کہ تعلیم کا دائرہ نسبتۃً وسیع ہونے اور شہروں میں صنعتی مراکز کھل جانے کی وجہ سے دیہات ہی رہنے والے کسانوں کے بچے شہروں میں تعلیم پانے لگے اور یہاں تعلیم پا کر ان ہی شہروں میں روزگار ڈھونڈھنے لگے۔ شہر ان کے لئے محض دفتر یا کارخانے سے عبارت نہ تھا بلکہ صنعتی زندگی کی برکتوں کا مرکز تھا یہاں کے ہوٹل۔ ریسٹوران۔ جگمگاتی شاہراہیں۔ کلب۔ کافی ہاؤس۔ سنیما فیشن کی آماجگاہ تھے یہاں عورت زیادہ دلفریب اور جنسی ترغیب زیادہ مسحور کُن تھی۔ مقابلے کی اس دنیا میں وہ اس زندگی کی ساری نعمتوں کو چاہے بغیر نہ رہ سکتے تھے گو انھیں پالینا ان کے بس میں نہ تھا وہ نہ تو قناعت کی مدد سے اس موہ مایا سے دامن کشاں گزر سکتے تھے نہ اسے پا سکتے تھے البتہ اس کے حصول کی دیوانہ وار کوشش میں مقابلے کی اس دنیا میں اپنے دوست احباب کے ساتھ اس دوڑ میں شامل تھے اور ایک دوسرے کے حریف اور مدمقابل تھے۔ گھر بار گاؤں اور خاندان سے رشتے پہلے ہی کٹ چکے تھے اب دوست احباب سے بھی مقابلہ تھا۔ بھلا "ہمتوں کی پستی اور شوق کی بلندی" کے قتیل اس نوجوان کی تنہائی کا کیا ٹھکانہ تھا!

دانش ور اور فنکار چونکہ زیادہ حساس ہوتا ہے لہٰذا اس کی حالت زار اور بھی زبوں تھی ایک طرف تو وہ تمام اعلیٰ انسانی قدروں کا ماتم گسار

تھا جن کی پرستش میں اس نے اپنا خونِ جگر جلایا تھا دوسری طرف وہ دیکھ رہا تھا
کہ تقریباً سبھی ذرائع اظہار ریڈیو، ٹیلی وژن، اخبارات، رسائل، مطابع،
اشاعت گھر، ادبی جماعتیں، ساہتیہ اکاڈمیاں۔ حکومت یا بڑے سرمایہ
داروں کے قبضے میں جاچکے ہیں یا ان کے زیر اثر اور تابع فرمان ہیں مثلاً ہندی
میں دھرم یُگ۔ ون مان ڈالمیا کے اور "ہندستان" برلا کی سرمایہ دارانہ
سلطنت کے مطیع ہیں ساہتیہ اکاڈمیوں پر حکومت کا پہرہ ہے اور اگر کوئی۔۔
فنکار ایسے خیالات کا اظہار کرے جو حکومت، سرمایہ دار اور موجودہ صورتحال
کے محافظوں کے [یعنی سماجی تبدیلی کے دشمنوں کے] لئے خطرناک ہوں تو
اس کے لئے اظہار و ترسیل کے سارے دروازے بند ہیں۔

اُردو والوں کے لئے یہ صورت نہ تھی مگر اس سے زیادہ خطرناک شکل درپیش
تھی اُردو اقلیت کی زبان ہونے کے باعث اکثریت کے غیظ و غضب کا شکار
تھی اُردو کو ہندی کے لئے خطرہ سمجھا جارہا تھا اور اسے ملک کی قومی مرکزیت
کے منافی قرار دیا جارہا تھا اس کی تعلیم محدود ہوتی جارہی تھی رسالے دم توڑ
رہے تھے اور اشاعت گھر بند ہو رہے تھے۔ اور یہ صورت حال ہنوز قائم ہے۔
اُردو لکھنے والا نہیں جانتا کہ اس کی زبان کا مستقبل کیا ہے اور مستقبل کی
ضمانت حاصل کرنے کے لئے وہ کس کی مدد چاہیے؟ کیونکہ سرمایہ دار طبقہ قوم
اور قومی مفاد [یعنی سرمایہ داری کی تاجرانہ مصلحتوں اور جبری انتظامی اور
لسانی وحدت کے پیش نظر] اقلیت کی زبان اور اس کے کلچر کی قربانی چاہتا
تھا۔ اس صورت میں اس اقلیتی زبان اور تہذیب کی حمایت کرنے والی کوئی
طاقت اسے سرمایہ داری نظام کے دائرے میں رہ کر دکھائی نہ دیتی تھی اور

ارباب اقتدار کے اس غیر منصفانہ رویے سے ٹکر لینے یا اسے تبدیل کرنے کی اسے کوئی صورت نظر نہ آتی تھی۔

اشتراکیت اور محکوموں اور مظلوموں کے بین الاقوامی اتحاد اور انقلابی تصورات سے جو امیدیں وابستہ تھیں وہ سوویت روس میں تحریف پسندی کی تحریک کے عروج سے ختم ہو گئیں اب سوویت روس بھی ہندوستانی حکومت اور ارباب اقتدار کے مدح سراؤں میں تھا اور ہندوستان کے اشتراکی بھی اُن کے ہم نوا تھے۔ اسکا نتیجہ یہ ہوا کہ گھٹن اور بڑھی بے یقینی، تشکیک اور Cynicism بیزاری اور عام ہوئی راستے گم اور روشنی

---

لے "ایک خواب اور" کا دیباچہ ان الفاظ سے شروع ہوتا ہے۔

"خواب اور شکست خواب اس دور کا مقدر ہے"

اور پہلی نظم کا ایک شعر ہے:۔

دربدر ٹھوکریں کھاتے ہوئے پھرتے ہیں سوال
اور مجرم کی طرح ان سے گریزاں ہے جواب

(سردار جعفری)

---

ندارد مگر سماجی تبدیلی کی خواہش بے پناہ، اضطراب بے پایاں!!

[ اس صورت حال میں صرف نوجوان ادیب ہی نہ تھے بلکہ نامور اور مستند ترقی پسند ادیب بھی شریک تھے ] اس صورت حال میں، اور خصوصاً کسی زبردست۔۔ عوامی انقلابی تحریک کی غیر موجودگی میں، فنکاروں اور دانشوروں میں چار قسم کے گروہوں کا پیدا ہونا کسی قدر لازمی تھا۔

پہلا گروہ ان ادیبوں کا جنھوں نے ارباب اقتدار سے کچھ شرطوں کے

ساتھ یا غیر مشروط سمجھوتہ کرلیا۔ وہ ارباب اقتدار کا حصہ بن گئے یا حاشیہ نشینوں کی صف میں شریک ہوگئے۔ قومیت، وطن دوستی، یک جہتی وغیرہ کے تصورات انھوں نے اپنے اوپر اوڑھ لئے اور مطمئن ضمیر کے ساتھ ان کا فنکارانہ وجود سو گیا۔ اس طبقے سے سر دست کوئی بحث نہیں۔

دوسرا گروہ ان ادیبوں کا تھا جو ترقی پسندی کے تقریباً سبھی مثبت پہلوؤں سے اتفاق کرتے تھے مگر انھوں نے صرف مخصوص موضوعات پر مخصوص سیاسی... حکمت عملی پر لکھنے کو ترقی پسندی نہیں سمجھا۔ ان کے نزدیک ترقی پسندی سماجی تبدیلی کی ایک ایسی حقیقت آگہی کا نام تھا جو فرد اور جماعت کے محنت منہ .... استحصال پر مبنی موجودہ نظام کو تبدیل کرنے کی خواہش کو پیدا کر سکے وہ انسان کی عظمت کے بھی قائل تھے سماجی مساوات کے بھی اور انصاف اور عدل کے بھی — البتہ انھوں نے اپنے ان خیالات اور جذبات کو مخصوص موضوعات کے سہارے ظاہر کرنے کے بجائے چھوٹی چھوٹی واردات کی شکل میں ذاتی تجربہ بنا کر پیش کیا اور پرانے براہ راست خطیبانہ طریقے کے بجائے مختلف تکنیک اور ڈکشن کے تجربے کئے۔ ترقی پسندی ایک نقطۂ نظر، ایک ہمہ گیر تصور حیات کا نام ہے وہ ایک نقطہ، فارمولا یا مذہب نہیں سائنٹیفک انداز نظر ہے اور اس انداز نظر سے زندگی کا چھوٹا سا چھوٹا تجربہ بھی دیکھا جا سکتا ہے اور سیاسی حکمت عملی کا کوئی زاویہ بھی۔ مسئلہ اس آگہی اور ( [illegible] ) ارتعاش کو پیش کرنے کا ہے اسے پیش کرنے کا موضوع اور اس پیش کش کا طریقہ البتہ مختلف ہو سکتا ہے۔

یہ بات قابل لحاظ ہے کہ خود ترقی پسند شعراء اور افسانہ نگاروں کا ڈکشن

ان کے موضوعات اور تکنیک کلیتہً یکساں نہیں رہی ہے فیض کا انداز سردار جعفری سے مختلف رہا ہے فیض نے خطابت اور براہ راست تخاطب کو اختیار نہیں کیا یہی فرق کرشن چندر اور بیدی کے افسانوں میں ہے اس کے علاوہ جہاں تک تکنیک کے تنوع کا سوال ہے فیض پہلے شاعر ہیں جو اردو میں Trans ferred Epithet کا استعمال کر کے اثر لکھنوی کے ہدف ملامت بنے پھر عہد جدید میں ان کی نظم "دریچے" اور "ہم کہ تاریک راہوں میں مارے گئے" اور "اے روشنیوں کے شہر" نئی امیجری اور تکنیک کے نئے تنوع کی مثالیں ۔

اس گروہ میں اختر الایمان ہیں ان کے ساتھ نہ جانے کتنے نام ہیں جنکے تصور حیات کے بارے میں شبہ کا سوال پیدا نہیں ہوتا ۔ البتہ انھوں نے اپنے تصور حیات کو مختلف پیرایۂ اظہار ' اپنے تجربے کا حصہ ' بنا کر خطابت اور براہ راست طریقۂ اظہار سے دور رہ کر اپنے منفرد ڈکشن کے ساتھ پیش کیا ہے ۔ یہ بات ملحوظ رکھنی چاہیئے کہ ترقی پسندی کے یہ معنی ہرگز نہیں کہ ہر نظم یا افسانہ حل ضرور پیش کرے یا خواہ مخواہ رجائیت کا روپ دھارے ترقی پسندی کے معنی تو صرف یہ ہیں کہ وہ پڑھنے والوں میں سماجی تبدیلی کی صحت مند خواہش بیدار کرے اور اشارے کنایے ہی سے سہی ان میں صحت مند تجسس اور منزل کی تلاش کی خواہش جگائے [ مثالیں ۔ جذبی کی نظم "سورج" اور مجاز ' فیض کی نظم "ہم لوگ" "نوحہ" ۔ "دریچے" : مخدوم محی الدین کی نظم "مرثیہ نہرو" ۔ اختر الایمان کی نظم "یادیں" ' اور "ایک لڑکا" ۔ خورشید الاسلام کی نظم "پیاس" "انقلاب" : "ایک تاثر" : جمیلہ امجد کی نظم "ہری بھری فصلو" اور "بس اتنا پھر" : عمیق حنفی کی "سندباد" ـــــ وحید اختر کی "صلیب" : شہاب جعفری کی

"ذرے کی موت"، قمر رئیس کی "جشن یوم مئی"، شاذ تمکنت کی نظم "خون بہا"، شہریار کی نظم "مستقبل"، معصوم رضا راہی، حسن شہیر اور سجاد ظہیر کی متعدد نظمیں راشد آذر کی "ایک نظم" اور متعدد دوسرے فنکاروں کی نظمیں۔ وحید اختر نے واضح طور پر اسم اعظم کے دیباچے میں لکھا ہے۔

جدید شاعروں کو بھی سیاسی اور سماجی مسائل کا شعور ہے لیکن وہ اس شعور کو اپنی ذات سے ہم آہنگ کر کے شاعری میں ظاہر کرتے ہیں اسی لئے اس کی لے بلند نہیں ہونے پاتی ..... انفرادی اور اجتماعی سطح پر بہترین زندگی کی آرزو اور اس کو پانے کے لئے لڑنے کا حوصلہ ایسی باتیں کسی بیمار اور شکست خوردہ ذہن کی پیداوار نہیں ہوتیں یہ صحت مند زندگی اور صحت مند ذہن کے مسائل ہیں ..... اگر ..... نظم کی ہیئت میں نئے تجربوں اور معانی و بیان کے نئے راستے ڈھونڈھنے کی کوشش کو بدعت نہ سمجھا جائے تو اس شاعری میں ہمارے لئے فکر و نظر کا بہت کچھ سامان ملے گا۔

عمیق حنفی "نئی شاعری کے ذرّہ نواز" میں لکھتے ہیں :-

"نئی شاعری کے دائرے میں علامت پسند اور امیجسٹ شعور کی رو کے قائل "اسمائے اشیا کے نظم کرنے والے آواں گارد کے ہمنوا وہ بھی جو داخل اور خارج کے انضمام اور وحدت کے قائل ہیں اور وہ بھی جو انفس و آفاق کی ثنویت کے حامی ہیں وہ بھی جو اپنی شاعری کو ٹھیٹ ہندوستانی رکھنا چاہتے ہیں اور وہ بھی جو اسے آفاقی رنگ و آہنگ اور احساس و اظہار سے ہمکنار کرنا چاہتے ہیں اور وہ بھی جو وسیلۂ ذات سے حیات و کائنات کے رشتے

اور مسائل کا اظہار کرتے ہیں اور وہ بھی جو محض نفسیاتی اور روایائی علائم و تمثیلات کو نظم کرتے ہیں غرض یہ کہ مختلف الخیال اور مختلف العقائد لوگ آجاتے ہیں

"... میں انسان کو اول و افضل مانتا ہوں انسان ۔ مذہب، اخلاق، معاشیات سیاست اور معاشرت کا جنم داتا اور یہ سب اس کے لئے ہیں نہ کہ وہ ان کے لئے۔۔ میں نے سندباد کے ذریعہ آج کے انسان کے کرب، بحران ہیجان اور (کذا) مسئلہ کو ملفوظ کرنے کی کوشش کی ہے میکانکی اور ایٹمی تہذیب کے ان خطرناک پہلوؤں کو اجاگر کیا ہے جن کی لپیٹ میں مشرق اور مغرب یکساں طور پر آ رہے ہیں۔ اقدار، یقین، شناخت اور بے توجہی کے بحرانوں پر غور کیا ہے۔ فرائڈین نفسیات اور طریق علاج کا بھرم کھولا ہے جمہوریت آزادی۔ اشتراکیت مذہب کے موعودوں کے نہ آنے کا سبب معلوم کرنا چاہا ہے سبز باغوں، جھوٹے وعدوں اور کھوکھلے نعروں کا المیاتی انجام دیکھا اور دکھایا ہے تخلیقی صلاحیتوں اور امکانات کی تنگی اور دشواریوں کو اعلامیوں کے سہارے ابھارا ہے۔

کیا سندباد کے ان مصرعوں میں اختلاط پذیر سامراج کی روایت ہے

تجربہ گاہوں، دفاتر منزلوں کے راہ پر
منزل مقصود ان کی اور میں گرم سفر

• ترقی پسند تحریک اور ترقی پسند ادیبوں کی بغاوت، جدت، ندرت اور تجربات کی تاریخی اہمیت سے انکار کرنا میرے لئے ناممکن ہے۔ فیض، ندیم، سردار جعفری، جاں نثار اختر، مخدوم وغیرہ کی بیشتر نظمیں اور غزلیں نئی شاعری کے ضمن میں آجاتی ہیں اور انھیں پڑھ کر آنکھوں میں نور اور دل میں سرور آجاتا ہے

"... میں اولادِ آدم بالخصوص شاعر۔ ادیب۔ فنکار۔ ہنرمند اور محنت کش انسانوں پر جبر و ظلم برداشت نہیں کرتا ... افتخار جالب کی نظمیں پڑھئے یا ظفر اقبال کی گلافتاب کی غزلیں مجھ میں اس قسم کی بغاوت کی صلاحیت ہے نہ ہمت ... تو کیسا ان کی (سردار جعفری کی) باتوں میں تضاد تھا؟ جی نہیں تضاد نہ ان میں ہے نہ مجھ میں۔ در اصل وہ مباحثے کے موڈ میں تھے:

(شاعر بمبئی دسمبر ۱۹۶۶ء صفحہ ۶۴ تا ۶۷)

پوری بحث کا لب لباب یہ ہے کہ جدیدیت مختلف الخیال اور مختلف العقائد شعراء سے عبارت ہے اور کم سے کم ان میں بعض شاعر ایسے ضرور ہیں اور وہ .. اچھے اور سچے جدید شاعر ہیں جو ترقی پسند نفسِ مضمون کو صرف نئے اور مختلف ڈکشن کے ساتھ نظم کرتے ہیں اور منفرد پیرایۂ اظہار اختیار کرتے ہیں انھیں اس بات کا بھی احساس ہے کہ اچھے ترقی پسند شعرا کی "بیشتر غزلیں اور نظمیں نئی شاعری کے ضمن میں آجاتی ہیں": پیرایۂ اظہار کے اختلاف کو اندازِ نظر کا اختلاف قرار دینا صحیح نہیں اور اس اعتبار سے یہ شعراء بے شک نئی ترقی پسندی کا ہراول دستہ کہے جا سکتے ہیں۔

یہ تو ہوئی شاعری کی بات، افسانے اور ناول میں صورتِ حال یہ ہے کہ نئی تکنیک کے جتنے تجربے حال میں ہوئے ہیں ان میں سے اکثر ترقی پسندوں کے رہینِ منت ہیں۔ راجندر سنگھ بیدی۔ کرشن چندر (مردہ سمندر، مٹی کی خوشبو، دادر پل کے بچے) قرۃ العین حیدر (جلاوطن۔ سیتا ہرن۔ ہاؤسنگ سوسائٹی، آگ کا دریا) وغیرہ وغیرہ۔

اب تیسرے گروہ کے شعرا اور افسانہ نگاروں کا جائزہ لیجئے۔

ان میں وہ لوگ ملیں گے جن کے سامنے سماجی تبدیلی کی کوئی واضح سمت تو نہیں ہے مگر سماجی تبدیلی کی زبردست خواہش اور موجودہ صورت حال اور اس سے پیدا شدہ گھٹن، تشنج اور مفاد پرستی کی اندھی دوڑ سے بے پناہ نفرت کا جذبہ البتہ موجود ہے وہ بت شکن ہیں مگر نئے یقین اور اعتماد کی روشنی ان کے سامنے نہیں ہے۔ اس گروہ میں ہر قسم کے لوگ ہیں مگر یہ دراصل راہبر اور راہ نما نہیں ہمارے سماج کے ذہنی اور روحانی امراض کی علامتیں ہیں۔ وہ اس بات کی علامت ہیں کہ سماج متعفن اور انحطاط زدہ ہو چکا ہے اور فنکار میں اتنی سچائی اور خلوص باقی ہے کہ وہ اپنا سودا نہیں کرنا چاہتا البتہ تجربے کی واقعیت اور مشاہدے اور احساس کی دیانت کو محفوظ رکھنے کی خاطر وہ ناقابل تفہیم ہو جانے کا خطرہ مول لے کر بھی موجودہ نظام کی ساری گھناؤنی بندشوں اور قابل نفرت اداروں کو بے نقاب کر دینا چاہتا ہے اس اعتبار سے وہ سرمایہ دارانہ صنعتی دور کا باغی ہوتا ہے۔ وہ سماجی تبدیلی چاہتا ہے۔ برملا اپنی ناآسودگی کا اظہار کرتا ہے اور چونکا دینے کی حد تک کرتا ہے اس گندگی، وحشیانہ ظلم، گھٹن جنسی بھوک اور مریضانہ شکست خوردگی کا اظہار کرتا ہے جو اس دور میں حساس فنکار کا مقدر ہے البتہ وہ اپنے اس منفی تصور سے آگے نہیں بڑھ پاتا وہ فراج اور انارکزم کے باوجود اس نظام کو توڑ کر کسی بہتر نظام کے قیام کا تصور اور اس کے قیام کے لئے بہتر ضابطے اور عمل کا تصور نہیں کر پاتا اسکی بغاوت اس کاریگر کی بغاوت ہے جو یہ سمجھتا ہے کہ مشین نے اس کی روزی چھین لی ہے اور اس لئے مشین کو دشمن تصور کر کے اسی کو توڑنے پھوڑنے لگتا ہے وہ نہیں سمجھ پاتا کہ قصور مشین کا نہیں اس منافع پرست نظام کا ہے جو استحصال کے لئے

اسے استعمال کرتا ہے ۔

اسی طرح مشینی اور صنعتی دور کا یہ فنکار سرمایہ دارانہ ڈسپلن اور ضابطہ بندی سے اس قدر عاجز آچکا ہوتا ہے کہ سماجی شعور اور مجلسی ذمہ داری ہی سے نہیں ترسیل اور اظہار تک سے منکر ہو جاتا ہے اپنے اس مقاطعے کو انفرادی آزادی سمجھتا ہے اور اسے جبر زمانہ کا جواب جانتا ہے یہ بھول جاتا ہے کہ اس نظام کی بیماریوں کا علاج انفرادی مقاطعے سے نہیں اجتماعی انقلاب ہی سے ممکن ہے اور اس کے لئے نراج نہیں بلکہ بہتر ضابطہ اور بہتر ڈسپلن ضروری ہے اور انفرادیت کی توسیع اور اسکا اجتماعی آہنگ سے ہم آواز ہونا لازمی ہے ۔

کرسٹوفر کاڈویل نے اس طبقے کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھا ہے :۔

" نراجی وہ بورژوا ہے جو بورژوا سماج کے ارتقا سے اس قدر بیزار ہو گیا ہے کہ وہ بورژوائی نظریے کو اس کی لازمی راہ تک لے جاتا ہے یعنی مکمل ذاتی "انفرادی" آزادی اور تمام مجلسی رشتوں کا مکمل استیصال ۔ نراجی اسکے باوجود انقلابی ہوتا ہے کیونکہ وہ تخریبی عنصر اور بورژوا سوسائٹی کی مکمل نفی کی نمائندگی کرتا ہے مگر وہ درحقیقت بورژوائی سماج سے ماوراء نہیں جا سکتا کیونکہ وہ ان کے شکنجوں میں جکڑا رہتا ہے "

(الیوژن اینڈ رلیٹی ص ۹۴)

اس اعتبار سے ہمارے نئے لکھنے والوں کا وہ پورا گروہ جو گندگی، جنس زدگی، مریضانہ داخلیت اور دوسری الجھنوں کی عکاسی کرتے ہیں دراصل انقلابی مزاج کے بت شکن نوجوان ہیں جنہیں برا بھلا کہنے سے زیادہ ہمدردی کے ساتھ مثبت انداز میں سمجھنے سمجھانے کی ضرورت ہے ۔ اس اعتبار سے لکھنے والوں کے اس نئے

گروہ کی حیثیت دورِ قدیم کے انحطاطی جاگیردارانہ دور میں صوفی شعراء کی سی ہے جن کے سامنے انقلاب کا کوئی واضح تصور نہ تھا مگر انسان دوستی اور جمہور دوستی کے تصورات کے پیشِ نظر وہ اربابِ اقتدار سے عدم تعاون کر کے ایک ترقی پسند رول ادا کرتے تھے۔ ترقی پسندی سماجی تبدیلی کی جس خواہش سے جنم لیتی ہے وہ ان میں بھی موجود ہے البتہ یہ خواہش بے حد مضطرب اور جاندار ہوتے ہوئے بھی ادھوری اور ناکافی ہے کیونکہ یہ "خود اپنی آگ کی خس و خاشاک" بن کر رہ جاتی ہے اور قابلِ نفرت نظام کی توڑ پھوڑ کرنے کے بجائے خود اپنے توڑ پھوڑ میں لگ جاتی ہے ان کی ہمدردانہ تنقید ضروری ہے تاکہ انھیں یہ معلوم ہو سکے کہ ان کی تبدیلی کی خواہش اور بت شکنی کی آرزو مستحسن ہے مگر منفی اور ناکافی ہے اور "ستاروں سے آگے دوسرے جہاں" بھی اُن کے منتظر ہیں ان کی پرواز کی یہی حد نہیں دوسرے افق بھی ہیں اس دور کے لکھنے والوں میں ایک واضح رجحان چلتے چلتے ترقی پسندی پر چھینٹے پھینکنا یا ترقی پسند آرٹ کی تضحیک اور تذلیل کرنے کا بھی ہے مگر یہ شاید اس نراجی مزاج کا آئینہ دار ہے جسے ابھی اپنے دوست دشمن کی صحیح پہچان نہیں ہے۔

البتہ ایک چھوٹا گروہ بھی ہے جو بڑی چالاکی سے اس صورتِ حال سے فائدہ اٹھا کر حال کی بے اطمینانی کے راستے سے رجعت پسندانہ منزلیوں کی طرف نئی نسل کو کھینچ لانا چاہتے ہیں ان فلسفہ طرازوں اور ان کے مقلدین سے سچے آرٹ کو بھی خطرہ ہے اور سچی ترقی پسندی کو بھی۔ اس کا ایک مظاہرہ تو اس طرح ہوتا ہے کہ ہر قسم کی انقلابی کوشش کا بیزاری اور Cynicism کے ساتھ ذکر کیا جاتا ہے ظالم اور مظلوم کو ایک ہی لاٹھی سے ہانکا جاتا ہے

اور یہ بتلانے کی کوشش کی جاتی ہے کہ سماج بدلنے پر بھی نہیں بدلتا اور ہر تبدیلی اور انقلاب آخر کار بے کار ثابت ہوتا ہے اس لئے سماج کو بدلنے کی کوشش بیکار ہی ہے بلکہ سماج کو اسی حالت میں قبول کر لینا چاہئے جس طرح ہم نے اسے پایا ہے ہر قسم کی ترقی خواہ وہ سائنس یا ٹکنالوجی میں ہو یا طب، فلسفہ اور اقتصادیات معیشت اور تہذیب کے شعبوں میں۔ سب باطل ہے وہ صرف انسانی ترقی کی ناکامیوں کا ذکر تو بڑے طمطراق سے کرتے ہیں لیکن اس کے کارناموں کو بڑا معمولی اور غیر اہم بنا کر پیش کرتے ہیں اس رجحان کا سب سے خطرناک اظہار فکری اور فلسفیانہ بنیادوں پر ہوتا ہے جہاں وہ عقل پر سے انسان کا اعتقاد اور ایقان ہی چھین لینا چاہتے ہیں اور اسے باور کراتے ہیں کہ... اندھیری کوٹھری سے نکلنے کا کوئی راستہ نہیں ہے جس میں عقل کے بغیر وہ اپنے آپ کو محصور پاتا ہے۔ یہ فلسفے رنگ برنگے لیبلوں اور عنوانوں سے پیش کئے جاتے ہیں لیکن اب سب کا مقصد صرف ایک ہے اور وہ یہ ہے کہ انسانی بصیرت کو انقلابی جدوجہد سے دور کرایا جائے اور اس کا رشتہ عقل اور سائنس سے جوڑنے کے بجائے احساس محض اندھے جذبے یا کسی رجعت پسندانہ مذہبی، اساطیری، یا ماورائی فلسفے سے ملا دینے کی کوشش کی جائے گویا جمہوری اور ان کے زمزمہ سنج اور نغمہ خواں مطرب اور فنکار کے ہاتھ سے عقل و دانش کا وہ ہتھیار چھین لینا ان کا مقصد ہے جس کے ذریعے انسان نے اپنے جابر و ظالم حکمرانوں کو شکست دی ہے اور ستاروں پر کمندیں۔ طوالی میں ان رجعت پسند فلسفہ طرازوں کے صحیح خدوخال بے نقاب کرنے کی ضرورت ہے۔

ترقی پسند کوئی جامد فلسفہ یا مذہبی سانچہ نہیں ہے ہر دور میں اس کے تقاضے اور مطالبات، اس کا رنگ روپ، اس کا نفسِ مضمون اور اس کے پیرایۂ اظہار بدلتے آئے ہیں اور بدلیں گے آج کی ترقی پسندی کے لئے نہ خطابت لازمی ہے نہ براہِ راست پیرایۂ اظہار ضروری نہ پرانی باتوں اور قدیم بندھے ٹکے موضوعات پر طبع آزمائی کی شرط ہے آج کی ترقی پسند از بصیرت اور establishment کے مخالف ہوگی لیکن ہونے کے باوجود اور اسی بنا پہ نئے دور کی ترقی پسندی ہوگی البتہ اسے ان دانش دشمن، وحدت پسند اور انحطاط پرست رجحانات سے محفوظ رکھنے کی ضرورت ہے اور یہ حفاظت ادبی اور فکری سطح پر متواتر غلط رجحانات کی نشان دہی اور صحت مند میلانات کی شناخت اور ان کے تجزیے کی مدد سے ممکن ہے تاکہ ہم انگریزی مثل کے مطابق کہیں ٹب کے پانی کے ساتھ بچے کو بھی نہ پھینک دیں اور سب کچھ اپنانے کے جوش میں آلودگی اور گندگی کو بھی نہ اپنالیں۔ اسی قسم کے جدلیاتی شعور اور تجزیاتی چھان بین کی مدد سے ہم صحت مند ترقی پسند ادب کی روایت کو آگے بڑھا سکیں گے۔

موجودہ صورتِ حال سماجی تبدیلی کی زبردست خواہش کو ایک واضح سمت دینے کے سلسلے میں ۱۹۳۶ء ہی کی ہے موجودہ روحانی اضطراب اور سماجی تبدیلی کی خواہش کو پھر حقیقت نگاری اور سائنٹیفک بنیاد پر استوار کرنے کا سوال در پیش ہے اور نئی ترقی پسندی کے سارے امکانات اور پیچیدگیوں کو پرکھنے اور پہچاننے کی ضرورت ہے جس کے بغیر ادب عصرِ حاضر کا عکاس اور اس کا راہبر نہیں بن سکتا۔

مغنی تبسم

# اردو شاعری

## ۱۹۶۸ء میں

کھوکھلے لفظوں کی دیوار بنانے والو
کب سے بھی ٹوٹ چکا سرخ خطیبانہ طلسم
اور تم صبح کے رستے میں پڑے سوتے ہو
فکر کے بالوں پہ بے عقل سفیدی چھائی
منتشر کر گئیں گم نام ہوائیں تنکے،
شیروانی سے ہوئے اور بھی موزوں قامت
پہلے اک چوکھٹا بنوالو نئے دانتوں کا
تاکہ تم آئینہ دیکھو تو ذرا ہنس تو سکو
کھوکھلے لفظوں کی دیوار بنانے والو

(عادل منصوری۔ ہم عصر اجداد کے نام)

کسی زبان کے ادب کی تاریخ میں ایک برس ایسی مدت نہیں ہے کہ اس مدت میں اس کی ترقی یا زوال کی رفتار کا جائزہ لیا جا سکے۔ پھر بھی ایک برس

نشانِ قدم ہے جو رہرو کی سمت اور اس کے اندازِ سفر کا پتہ ضرور دیتا ہے ۱۹۶۸ء کی اُردو شاعری کے سرمایہ پر نظر ڈالی جائے تو اس کے متعلق ہماری رائے زیادہ فیصلہ کن اور قطعی نہیں ہو سکے گی۔ انفرادی طور پر بھی ہم کسی شاعر کے بارے میں کوئی فیصلہ نہیں دے سکتے۔ اس لیے کہ ـــــ اچھا شاعر ہونے کے لئے یہ ضروری نہیں ہے وہ بہت زیادہ لکھے اور مسلسل لکھے۔ پھر۔ ہر اچھے شاعر کی ہر تخلیق اچھی نہیں ہو سکتی۔

۱۹۶۸ء کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے سب سے پہلے جو احساس ہوتا ہے وہ تازگی کا ہے۔ یہ شاعری آج سے دس برس پہلے کی شاعری سے بہت مختلف ہے۔ خیالات، زبان اور اسالیب کے تغیر کے ساتھ جو فرق زیادہ نمایاں اور اہم ہے وہ زندگی کی طرف شاعر کے رویے میں تبدیلی ہے آج کا شاعر زندگی کو سوچتا بھی ہے لیکن پہلے اسے دیکھتا، چھوتا، سونگھتا اور اس کا ذائقہ محسوس کرتا ہے۔ گزشتہ نصف صدی میں اردو شاعری زندگی سے اس قدر قریب کبھی نہیں ہوئی تھی۔ اب شاعر اور زندگی کے درمیان کوئی بند صالح کا عقیدہ یا سیاسی مسلک حائل نہیں رہا۔ ہر اچھا اور سچا شاعر اپنے مزاج اور اپنی شخصیت کے مطابق اپنے محسوسات اور زندگی کے تجربات کا اظہار کر رہا ہے۔ اس اعتبار سے ہر ایک کا انداز اور اسلوب مختلف ہے ساتھ ہی ساتھ ان میں چند باتیں مشترک بھی ہیں جن کی بنا پر وہ ہم عصر معلوم ہوتے ہیں۔ یہ اشتراک ایسا ہی ہے جیسے سردی کے موسم میں لوگ اپنی پسند اور توفیق کے مطابق گرم کپڑے پہنتے ہیں اور موسم کی تبدیلی کے ساتھ لوگوں کے لباس میں بھی عام تبدیلی محسوس ہوتی ہے۔

یہ شاعری مجموعی طور پر دلچسپ ہے۔ دلچسپی کا ایک سبب اس کا نیا پن ہے جو انوکھا ہونے کے ساتھ دلکش بھی ہے پچھلے برس کی جو شعری تخلیقات ہمارے سامنے ہیں ان میں اظہار کے چند پیرائے نمایاں نظر آتے ہیں۔ ان میں اردو شاعری کے بدلتے ہوئے محاورے کے خط و خال بھی دیکھے جا سکتے ہیں۔ یہ شاعری امیجری کے اعتبار سے بہت ہی سرمایہ دار اور زندگی سے بھرپور رہی ہے۔ نئی تشبیہوں، استعاروں، تمثیلوں اور اوصاف ( epithets ) کی مدد سے پیکر تراشی کے ذریعہ عصری احساسات اور انفرادی جذبات اور کیفیات کا اظہار تخلیقی ذہن کی زرخیزی کا پتہ دیتا ہے۔ تشبیہوں کا استعمال غزل میں زیادہ ہوا ہے حرف تشبیہ کی ردیفیں بھی کافی مقبول رہی ہیں۔ تشبیہ نگاری سے احساسات اور کیفیات کو مرئی شکل دینے اور مختلف تصوّرات اور مظاہر کے درمیان ان دیکھے اور ان جانے رشتوں کی پہچان میں مدد لی گئی ہے۔ بات مثالوں کے بغیر بنتی نہیں۔ اس لیے۔

سبھی کی آتمائیں کھوکھلے ناموں کے کاسوں میں
چھپکلی کی اک کٹی دم کی طرح
رہ رہ کر تڑپتی پھڑپھڑاتی ہیں (قاضی سلیم۔ تلاشِ گم گشتہ)

گزرتے لوگ بہتے پھول ہیں
آبِ رواں میں (بلراج کومل۔ گزرتے لوگ)

مرے بدن کی اندھیری گلیوں میں
خون کی اکا دکا شمعیں
کہیں کہیں ٹمٹما رہی ہیں

رگوں میں جیسے بہت ہی ہلکے سروں میں نغمہ سرا ہے کوئی (انتخاب سید۔ ایک کیفیت)

جب کبھی بادلوں میں گھرتا ہے چاند لگتا ہے آدمی کی طرح (بشیر بدر)

دنیا کھڑی ہے میری نگاہوں کے سامنے بھولے ہوئے سے خواب کی پہچان کی طرح (مدحت الاختر)

سب درد، سب سچائیاں، چاندی کی چھب گندم کا رس

یادیں تری اک پیاس سی، چاہت تری اک بھوک سی (ناصر شہزاد)

کچھ نہیں پھر بھی ہے سب کچھ، یہ جہاں تیرا نقشِ کفِ پا ہو جیسے (مکیش اکبرآبادی)

پچھلے چند برسوں میں اظہار کا ایک پیرایہ جو اردو شاعری میں بہت عام ہوا ہے، حروفِ اضافت سے تشکیل پانے والے مرکبات کا استعمال ہے۔ ایسے مرکبات کا استعمال فیض نے وسیع پیمانے پر کیا ہے۔ اس کے چند نمونے یہ ہیں۔ صبا کے ہاتھ، انتظار کا موسم، شفق کی راکھ، درد کے بے خواب ستارے، قبا کی شفق، عمرِ گزشتہ کی کتاب، لہو کی اشرفیاں، ہاتھوں کی بے کل چاندی، آگ کی کچی کلیاں، زیست کی رانی کا جھومر، شیشوں کا مسیحا وغیرہ۔ مرکبات کہیں تشبیہ ہیں، کہیں استعارہ اور کہیں صفت۔ فارسی اضافت کے ساتھ ایسی تشبیہیں، استعارے اور صفات غالب کے کلام میں بکثرت ملتے ہیں۔ فیض نے دونوں طرح کے مرکبات استعمال کیے ہیں لیکن اردو حروفِ اضافت والی ترکیبوں کو مقبول بنانے کے ساتھ نئے تشبیہی علاقوں کی دریافت اور نئی امیجری کی تشکیل سے انھوں نے اظہار کے نئے امکانات کی نشاندہی کی۔ جدید شعراء میں ایسے مرکبات عادل منصوری کے کلام میں زیادہ نظر آتے ہیں۔ بہت سے نو وارد شاعر اس کی تقلید کر رہے ہیں۔ یہ بات بھی ہے کہ ان مرکبات کا استعمال مصرع گھڑنے اور نظم ڈھالنے کا سستا نسخہ بن گیا ہے۔ یہ مرکبات استعارہ اور کنائے کی صورت میں ہوں تو ان کی پیکر تراشی

خیال افروز ہوتی ہے اور شعر کے حسن میں اضافہ کرتی ہے۔ تشبیہی تراکیب کے استعمال میں خطرہ یہ رہتا ہے کہ شعر کی ایمائیت مجروح ہو جاتی ہے اور وہ ایک کھلا تبصرہ بن جاتا ہے۔ ۱۹۶۸ء کی شاعری سے اُردو حروفِ اضافت والی ترکیبوں کے چند نمونے ملاحظہ ہوں:

وقت کی ریت، خواب کے کتے، عقل کی پسلی، ابلاغ کا بدن، سورج کی ہڈیاں، الفاظ کی رگیں، جلاوطنی کی تلوار (عادل منصوری) صدا کی کلی، نم آلود شب کی چوکھٹ، سچے کی موج تنفس (تخت سنگھ) بے مہری کے تابستان، غیریت کا دوراہا، بے بصری کے بازار، آگاہی کی آنکھ، آرزوے خستہ کے لنگڑاتے ہوئے پیر (ن۔م۔ راشد) قسمت کے قبالے، کیڑوں والے زخم، تن کا شور.... (شاذ تمکنت) خوشبو کی آہٹ (خلیل الرحمٰن اعظمی) رات کا پتھر، چاہت کی.. سیڑھیاں (اکرام جنجوعہ) احتیاط کی مہندی (پرکاش فکری) خواب کی دہلیز، بیجان کے رنگ (زبیر رضوی) کاغذ کی صداقت، گزرتے ہوئے لمحوں کا چابک (..... ذکاء الدین شایاں) ہڈیوں کا پنجرہ، کھال کی چادر، پیار کی زنجیر، آگہی کا طوق، رشتوں کی لگامیں (مسلسل تمثیل ـ مظفر حنفی) آنکھوں کے جنگل، جسم کی ناپختہ سڑکیں (انتخاب سید) خضا کی طنابیں، بادل کے جھولے (حامد جیلانی) سینے کی برف (بشیر بدر) رنگوں کی داشتہ (احمد سلیم) دن کا پچھلا کاغذ (ماجد الباقری) لوہے کی سولیاں (فروغ تمکنت) کل پرزوں کی لنکا، شہروں کا بن واس (محمود احمد سحر) بعض شاعروں کے پاس اس نوع کے مرکبات سرے سے نہیں ملتے۔ بلکہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ ان کے استعمال سے گریز کرتے ہیں۔

استعارے کی دیگر صورتوں ـ اصلیہ، مطلقہ، مرشحہ، تمثیلیہ، اور بالخصوص

استعارہ بالکنایہ کا استعمال نئے تشبیہی علاقوں کے ساتھ ہو رہا ہے۔ تجسیم اور تشخص (جو استعارے ہی کی اقسام ہیں) سے کم و بیش سبھی شاعر کام لے رہے ہیں اور اس کی وجہ سے آج کی شاعری میں حسی پیکروں کی فراوانی ملتی ہے:-

سناٹوں کی سرگوشیاں
تلواریں لیے
صف بہ صف بڑھتی چلی آتی ہیں (شہریار - پہلی نظم)

شبدوں کے سب ارتھ ہوا میں اڑ جائیں گے
چیخوں سے چلنے پایوں کی ورشا ہوگی
لمبے لمبے قحط اگیں گے
تمہاری دھوپ سایوں میں ڈھلے گی (صادق - یقین)

تمہاری رات شبنم پر چلے گی
ضمیر زہر آلودہ کے چیونٹے
نہ رینگیں گے تمہاری بے حسی پر (منیب الرحمن۔ تم اپنے خواب گھر پر چھوڑ آؤ)

باقی سر دن اور آسمان کے حادثے پاؤں میں گونجتے ہیں (احمد ہمیش۔ تجدید ۵)

تمہاری قیدِ وفا سے جو چھوٹ جاؤں گا
ازل سے لے کے ابد تک میں ٹوٹ جاؤں گا (سلیمان ادیب)

شمعیں کیا کیا بجھیں نادیدہ سحر کی خاطر
کتنے سورج لیے موہوم اجالوں کے لئے (آل احمد سرور)

اتار پھینکتا میں بھی یہ تار تار بدن
اسیرِ خاک ہوں کرنا پڑا گزارا مجھے (ظفر اقبال)

ان اندھیرے پانیوں میں وہ جزیرہ ہے کہاں
دھوپ ہنستی ہو جہاں پر آسماں نیلا لگے (پرکاش فکری)

دھجی دھجی تھی دھوپ ساری
ٹکڑے ٹکڑے سحاب دیکھا (احمد ندیم قاسمی)

بچھڑے ہوئے خواب آکے پکڑ لیتے ہیں دامن
ہر راستہ پرچھائیوں نے روک لیا ہے (وحید اختر)

سب کچھ بدل چکا ہے مگر لوگ ہیں بضد
مہتاب ہی میں صورت جاناں دکھائی جائے (شہریار)

شعر کی اصلی زبان اوصاف کی زبان ہوتی ہے اس میں تمام اجزائے کلام اوصاف کا کام دیتے ہیں۔ یہاں تک کہ فعل بھی اسم کے ایک وصف کو ظاہر کرتا اور اسکی خاص تصویر بناتا ہے۔ استعارہ کی جو مثالیں اوپر دی گئی ہیں ان میں فعل کو اس رنگ میں دیکھا جا سکتا ہے۔ صفات اور متعلقات فعل کا تو کام ہی وصف نگاری ہے حروف اضافت سے بننے والے مرکبات کی مثالوں میں مرکبات توصیفی کے نمونے بھی شامل ہیں۔ ان صفات کے مطالعے سے شاعری کے بدلے ہوئے مزاج اور جدید حسیت کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ صفات کے استعمال سے بننے والے حسی پیکروں کا جائزہ پورے تنوع کو سامنے رکھ کر بہتر طور پر لیا جا سکتا ہے جس کی یہاں گنجائش نہیں ہے۔ ذیل کے نمونوں سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اب صفات کا استعمال کتنے غیر روایتی اور منفرد انداز میں کیا جا رہا ہے۔ یہ صفات، صفات ہی نہیں استعارے بھی ہیں اور محسوس کی معلوم خصوصیات کو نہیں بلکہ محسوس کرنے والے کے داخلی احساس کی ترجمانی کرتی ہیں۔

چکراتی اونچائیاں، شکستہ ڈھال عمارت (شمس الرحمٰن فاروقی) ہری بھری بچھاڑ پھٹے ارادے (افتخار جالب) زخم زدہ دنیا (محمود ایاز) مصلوب شہر زخمی گاؤں (کیفی اعظمی) چیختے چلاتے اندیشے، ٹوٹے پھوٹے کالے شبد (انتخاب سید) سطح پر تیرتے مسئلے (صادق) سراسیمہ صدا (ساجدہ زیدی) گونجتی بستیاں (جاوید اختر) بجھو کا سمندر (سلطان اختر) تھکی تھکی مضمحل ہوا کے جھونکے (حمید الماس) لرزاں دھبتے، مست بلاوے (مجید امجد) بوڑھی اندھی ہوا (حامد جیلانی) سبز جنگلوں میں اگتی ہوئی صلیبیں (احمد شمیم) سبز اندھیرے (عادل منصوری) بے چین عمریں (کمار پاشی) ہنستے جسم (خلیل الرحمٰن اعظمی) نسل گزیدہ گدلے نالے (احمد ہمیش)

میراجی اور ن۔ م۔ راشد نے اُردو شاعری کو علامت نگاری کی جس تحریک سے روشناس کرایا تھا اس کی جڑیں زیادہ مضبوط اور گہری ہو گئی ہیں اگرچہ اس قسم کی شاعری کی تخلیق اور تحسین کا دائرہ مخصوص اور محدود ہے۔ ن۔ م۔ راشد کے علاوہ مجید امجد، وزیر آغا، مغیب الرحمٰن، عادل منصوری، شہریار، شمس الرحمٰن فاروقی، احمد ظفر، مراتب اختر، کمار پاشی، صادق، بلراج کومل، ابراہیم زنگلا اور بعض دوسرے شاعروں نے بھی علامتوں کو اپنے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے۔ ادھر اُردو شاعری میں بعض علامتیں اور استعارے زیادہ مقبول ہوئے ہیں اور وہ ایک طرح سے ... Public Symbol بن گئے ہیں جیسے سورج، دھوپ، سایہ، پرچھائیں، صحرا، جنگل، ریت، ہوا، بادل، درخت، مٹی، پتا، غار، چٹان، پتھر، سمندر، دریا، ساگر، کنواں، جزیرہ، آگ، راکھ، سفر، قافلہ، بستر، عمارت، دیوار، مکان، آنگن، دریچہ، دہلیز، شہر، بازار، سڑک، سناٹا، بعض

پُرانے استعارے اور علامتیں بھی استعمال کی جا رہی ہیں لیکن ان کے تلازمے نئے ہیں مثلاً، آئینہ، عکس، آندھی، دیا، تلوار، خنجر، گل، خار، خزاں، وغیرہ ان میں سے بعض استعارے اور علائم بار بار دہرائے جا رہے ہیں اور اتنے عام ہو گئے ہیں کہ ان کے تلازموں کے مزید پھیلنے کی گنجائش نہیں رہی۔ اس کی وجہ سے بعض مضامین اور خیالات کی بہت زیادہ تکرار ہونے لگی ہے۔ چنانچہ پچھلے برس کی شاعری میں توارد اور سرقہ کی کئی وارداتیں ہوئی ہیں۔

چند شاعروں نے ایمائیت کے پیرائے کو خاص طور پر اپنایا ہے اس کی وجہ سے ان کی نظموں میں ابہام کا حسن پیدا ہو گیا ہے (سوچنے دو۔ فیض احمد فیض، تلاش گم گشتہ۔ قاضی سلیم، دھند کی حکومت۔ شہریار، خوشبو کا ستم۔ احمد ظفر) پچھلے برس کی نظموں میں اظہار کے چند اور پیرائے نمایاں اور مقبول رہے ہیں۔ مثلاً:

روزمرہ زندگی کے واقعات اور مشاہدات کو حکایت کے انداز میں اس طرح بیان کرنا کہ حقیقت اور تصور کا تضاد نمایاں ہو جائے اور ان کے ڈرامائی تصادم سے تحیر پیدا ہو (عرفان۔ سلیمان اریب، پرانی قمیص۔ حسن اختر جلیل، لمحے کی موت۔ خلیل الرحمٰن اعظمی)

زندگی کے چھوٹے چھوٹے واقعات اور مشاہدات کو افکار و عقاید سے غیر ملوث انداز میں یا طفلانہ معصومیت کے ساتھ اس طرح پیش کرنا کہ غور کرنے پر اس کی دور رس معنویت ابھر آئے (مچھلی کی بو۔ محمد علوی) ... رات کے بارہ بجے۔ مخدوم محی الدین، لمحات کے حصار میں۔ جاوید اختر، حسن ترتیب۔ شاکر لدھیانوی)۔

عجیب و غریب بے ہنگم خیالات کی لفظی تصویروں کے ذریعہ زندگی کی بے معنویت کو اجاگر کرنا۔ (فکر دفن۔ عتیق تابش، چوتھا پانی پانی۔ افتخار جالب، یہ سب کیا تھا۔ محمد علوی)

پچھلے دور کی رومانیت اور جذباتیت بڑی حد تک ہماری شاعری سے رخصت ہو چکی ہے لیکن اب بھی چند شاعر خالص غنائی انداز کی عشقیہ نظمیں، غزلیں اور گیت لکھ رہے ہیں۔ یہ میلان بہر حال ہماری شاعری میں موجود ہے اور اسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا (شاذ تمکنت۔ ندا فاضلی۔ زبیر رضوی) فکری اور معلمانہ شاعری بھی محدود پیمانے پر جاری ہے جس میں موجودہ ... زندگی پر ...... تنقید کے ساتھ کہیں کہیں اقدار کے مخصوص تصورات کی تبلیغ بھی ملتی ہے (لوحِ غیر محفوظ ۔ وحید اختر)

۱۹۶۸ء میں اُردو شاعری میں نئے تجربے بہت کم ہوئے ہیں۔ زیادہ تر پچھلے تجربوں سے استفادہ کا رجحان رہا ہے۔ دو ایک تجربے دلچسپ اور قابل ذکر ہیں۔ مظہر امام نے غزل کو بحر اور قافیہ کی قید سے تو نہیں البتہ تعدادِ ارکان کی پابندی سے آزاد کرنے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے ارکانِ بحر کی کمی بیشی کے ساتھ ایک غزل کہی۔ دو شعر ملاحظہ کیجئے ؎

پھول ہو زہر میں ڈوبا ہوا پتھر نہ سہی
دوستو! میرا بھی کچھ حق تو ہے، چھپ کر ہی، کھل کر نہ سہی
آ، مرے جسم تک آ، ابرِ طرح دار کی طرح
یہ تو معلوم ہے تو جھانک نہ پائے گی مری روح کے اندر۔ نہ سہی۔

یہ ایک اچھا تجربہ ہے۔ مزید مشق اور توجہ سے اسے کامیاب بنایا جا سکتا ہے۔

اسے اردو ڈرامے میں ایک نئے باب کا آغاز کہا جا سکتا ہے۔ طویل نظم کی حیثیت سے بھی یہ ایک قابل تحسین کاوش ہے۔

اس سال طویل نظمیں کم لکھی گئی ہیں۔ عبدالعزیز خالد کی شاعری یک سری ہو چکی ہے۔ وحید اختر نے ایک نظم شروع کی ہے جس کا ایک باب "شہر ہوس" شائع ہوا ہے۔ مکمل ہو جائے تو یہ قاصے کی چیز ہوگی۔ اوسط لمبائی کی نظمیں بھی زیادہ نہیں لکھی گئیں۔ مختصر اور مختصر تر نظموں کی گرم بازاری.. رہی ہے۔

بحر سے آزاد نظم ابھی تجربے کے ابتدائی دور سے گزر رہی ہے۔ اس سلسلے میں احمد ہمیش اور راقم الحروف کی کاوشیں لائق توجہ ہیں۔ اسے مرحوم ادب لطیف کی قبیل کی چیز سمجھنا درست نہ ہوگا اگرچہ اُس صنف میں بھی شاعری کے بعض اچھے نمونے مل جاتے ہیں۔ شاعری اور نثر کا بنیادی فرق اظہار اور زبان کے برتنے کے طریقے میں ہے نہ کہ رموزیت میں۔ جہاں تک بحروں کے استعمال کا تعلق ہے ہمارے شاعر بڑے قناعت پسند واقع ہوئے ہیں۔ آہنگ کے تجربے تو دور رہے ان کی نگاہِ انتخاب چند مانوس اور مقبول اوزان سے آگے نہیں جاتی۔ جدید شاعری میں لہجے اور آہنگ کی جو یکسانیت محسوس ہوتی ہے اس کا یہ بھی ایک سبب ہے۔

کچھ عرصہ سے ہماری شاعری کی زبان میں چند اہم اور دور رس تبدیلیاں اور اضافے ہو رہے ہیں۔ اُردو میں فارسی الفاظ کے ساتھ اس زبان کے جو قواعد رائج ہو گئے تھے ان کا چلن رفتہ رفتہ کم ہوتا جا رہا ہے۔ فارسی جمع کے بعض قاعدے جنکا استعمال نثر میں پہلے ہی کم ہو گیا تھا اور جو شاعری

میں باقی رہ گئے تھے اب قریب قریب متروک ہو گئے ہیں۔ فارسی اضافت اور حروف ربط اب صرف شعری ضرورت کی وجہ سے یا عادتاً استعمال میں آتے ہیں۔ ایک خیال یہ ہے کہ کفایت اصوات اور ترکیب سازی کی سہولت کے مدِنظر ان طریقوں کو نہ صرف باقی رکھنا چاہیئے بلکہ غیر فارسی الفاظ کے ساتھ بھی ان کو استعمال کرنے کی آزادی دینی چاہیئے چنانچہ شان الحق حقی نے راستے میں جرأت مندی کے ساتھ قدم اٹھایا ہے اور ایک غزل میں غیر فارسی الفاظ کے ساتھ فارسی اضافت، حروف لاحقہ اور سابقہ اس طرح استعمال کئے ہیں ۔

رونق و روپ خیالوں کو سب اس نے بخشا
ایسے بانوک بلک، ایسے جھلک دار نہ تھے
شہر جیسے کہ کوئی خستۂ بمباری ہو ....
شق تو تھے سینے پر ایسے کھنڈر آثار نہ تھے

ایک خوشگوار تبدیلی یہ آئی ہے کہ فرہنگِ شعر کے دروازے کسی لفظ پر بند نہیں رہے ۔ ہر وہ لفظ (خواہ وہ کسی زبان کا ہو) جو بول چال کی زبان میں رائج ہے شعر کے ایوان میں داخل ہو سکتا ہے ۔ ہماری سماجی زندگی اور تعلیم سے فارسی زبان اور ادب کے اخراج کا فطری نتیجہ یہ ہے کہ نئے شاعروں کے کلام میں فارسی الفاظ کا تناسب کم سے کم ہوتا جا رہا ہے ۔ ساتھ ہی ساتھ یہ بھی ہو رہا ہے کہ نئے شاعر ہندی کے ماحول سے آ رہے ہیں اور وہ بے تکلف ایسے ہندی الفاظ بھی استعمال کر جاتے ہیں جو اب تک اردو شاعری میں شامل نہیں تھے ۔ دوسری طرف بعض شاعر محض اپنی آواز میں انفرادیت پیدا کرنے کے لیے سنسکرت اور ہندی کے الفاظ کا سہارا لے رہے ہیں ۔ اُردو زبان کو وسعت

دینے کی پرخلوص کوشش بھی اس رجحان میں شامل ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

گو ظاہر میں گرم گگن پاتال ہے ختیل
ایک تڑپ ہے ساگر ساگر باولا باولا (کرشن موہن)

ندی مسکاتی بل کھاتی
اور ہوا سے دھیمے سر میں
سرگوشی کرتی کچھ کہتی
کتنا مورکھ ہے انسان (ایک نظم۔ راج نرائن راز)

شنکھوں کی آوازیں سن کر
خاک پہ اوندھے لیٹے وحشی
یکایک چیخ اٹھیں گے (یقین۔ صادق)

١٩٦٨ء میں اردو شاعری میں تخلیقی سرگرمیوں کی رفتار اچھی رہی ہے۔ مجموعی طور پر شاعری کا مرتبہ بلند ہوا ہے۔ پچھلی پیڑھی کے بہت سے شاعر خاموش ہو چکے ہیں یا کبھی کبھار ایسی چیزیں پیش کر رہے ہیں جو خود ان کے معیار سے گری ہوئی ہیں، چند شاعر ایسے بھی ہیں جو تھکے نہیں ہیں بلکہ زیادہ ذمہ داری، لگن اور خلوص کے ساتھ آگے بڑھ رہے ہیں (ن۔ م۔ راشد، فیض احمد فیض، مخدوم محی الدین، ... منیب الرحمٰن، تخت سنگھ وغیرہ) یہ شاعر نئے دور کے مزاج اور تقاضوں سے باخبر ہیں ان کی بعض تخلیقات بھی اس سال کی شاعری کے لئے مایۂ افتخار بھی ہیں۔

---

انیس اشفاق

# نثری نظم
# خلیل الرحمان اعظمی سے ایک گفتگو

کیا نثری نظم شاعری کی ایک صنف ہے؟ اگر نہیں تو عروج ہو جانے کے بعد مستقبل میں اسے یہ درجہ حاصل ہو سکتا ہے؟ ۔ اُردو کے ادبی رسائل میں اس طرح کے سوالات پر آجکل طویل بحثیں ہو رہی ہیں۔ خلیل الرحمٰن اعظمی مرحوم کا ذہن اس سلسلے میں بہت صاف تھا۔ اپنی موت سے چند دن قبل وہ نثری نظم پر ایک طویل مضمون لکھنے کا ارادہ کر رہے تھے اس کے لئے انھوں نے ایک خاکہ بھی تیار کر لیا تھا ان ہی دنوں میں خلیل صاحب کی قیام گاہ پر ان کی عیادت کے لیے گیا۔ شدید علالت کے باوجود ان کا دماغ حاضر اور زبان رواں تھی ۔ بات نثری نظم کی نکل آئی۔ میں نے سوال کیا خلیل صاحب! اس نئے تخلیقی تجربے کے بارے میں آپ کا کیا خیال ہے؟ انھوں نے اپنے حافظہ پر زور دے کر ماضی میں اسکے نشانات تلاش کرتے ہوئے نثری نظم کے

امکانات کا اس طرح جائزہ لینا شروع کیا۔

ادب یا شاعری میں میں کسی تکنیک یا فارم یا اسلوب کے خلاف نہیں ہوں۔ کوئی نیا سے نیا تجربہ جو ہماری زبان میں کیا جائے، میرے نزدیک وہ ایک فالِ نیک ہے اور اس کا خیر مقدم کرنا چاہیئے۔ شروع ہوتے ہی یا اس کے امکانات کے سامنے آئے بغیر اس پر واویلا کرنا یا اس کے متعلق کسی قسم کا شک کرنا یا اس کے بارے میں ایک منفی رویہ اختیار کرنا صحیح نہیں ہے۔ اس لئے نثری نظم کے مسئلے کو بھی جو لوگ منفی انداز سے دیکھتے ہیں میں ان کو بہت پسند نہیں کرتا۔ دوسری بات یہ میں کہنا چاہتا ہوں کہ نثری نظم کے انداز کی جو چیزیں ہمارے یہاں لکھی جارہی ہیں یا اس نام سے یا اس عنوان سے، ان میں زیادہ تر ایسی نہیں ہیں کہ وہ ایسی انوکھی یا چونکا دینے والی ہوں کہ ان کو ایک مسئلہ بنایا جائے یا ان پر بہت شور و واویلا کیا جائے یا یہ سمجھا جائے کہ ہمارے ادب میں ایک تخریب کا سامان فراہم کررہی ہیں اس وجہ سے کہ اس طرح کی شاعری یا اس طرح کے اسلوب کی روایت ہمارے یہاں خاصی پرانی ہے اور میں نے ادب کے معمولی طالب علم کی حیثیت سے جہاں تک اسکا مطالعہ کیا ہے میں بہت دور دور تک اس کے نشانات دیکھتا ہوں۔ سب سے پہلے میں آپکو یاد دلاؤں کہ شاعری کے لیے وزن ضروری ہے یا نہیں، یہ بحث خود حالی نے مقدمۂ شعر و شاعری میں شروع کی اور انھوں نے مشرق میں شعر کا جو عام تصور رائج رہا ہے، اس سے اختلاف کرتے ہوئے کہا کہ مغرب میں شاعری کے لئے لفظ Poetry استعمال ہوتا ہے اور نظم کے لئے Verse کا لفظ استعمال ہوتا ہے لیکن شاعری کے لئے.... Verse کا ہونا ضروری نہیں ہے۔ حالی نے اگرچہ حوالہ نہیں دیا ہے لیکن یہ بات غالباً کولرج کے یہاں سے انھوں نے برآمد کی ہے۔ جس نے شاعری کو نثر کا حریف

نہیں بلکہ شاعری کو سائنس کا حریف قرار دیا تھا۔ کولرج نے یہ بھی کہا ہے کہ ہر وہ چیز جو نظم میں ہے یا Verse میں ہے یا منظوم ہے کوئی ضروری نہیں کہ اس میں شاعری کے عناصر ہوں جیسے کہ یونان و روم میں بہت سے طب کے رسالے یا قواعد کے گرامر کے رسالے یا جغرافیہ اور تاریخ کی کتابیں بھی منظوم ہوتی تھیں اگر ان کو کوئی شاعری سمجھے تو کولرج کے نزدیک یہ صحیح نہیں ہوگا۔ وہ منظوم رسالے ہیں۔ وہ شاعری نہیں ہے۔ کیونکہ شاعری کے لئے جس تخیل کی ضرورت ہے' جس قوتِ متخیلہ کی ضرورت ہے وہ ان کتابوں میں یا ان منظومات میں نہیں ہیں اس لئے اس نے کہا کہ اس کے مقابلے میں اگر ہم نثر کے بعض حصے دیکھیں۔ نثر کی بعض کتابیں دیکھیں تو ان میں شعر کے عناصر زیادہ مل سکتے ہیں یعنی وہ نثر جو عام نثر کے مقابلے میں ( Imaginatin g ) نثر جس کو کہتے ہیں' تخیلی نثر اس میں بہت سے ایسے عناصر ہیں جو شاعری کے عناصر ہیں۔ اسی لئے کولرج نے کہا کہ شاعری نظم کی یا Verse کی پابند نہیں ہے۔ غالباً اسی تصور کو حالی نے اپنے یہاں مقدمہ میں جگہ دی۔ لیکن مشرق والوں نے اس کو پھر بھی بہت دنوں تک تسلیم نہیں کیا۔ اس لئے مولوی عبدالرحمٰن نے مراۃ الشعر میں حالی سے اختلاف کرتے ہوئے کہا کہ حالی مغرب سے ضرورت سے زیادہ متاثر ہو گئے ہیں۔ ہمارے یہاں بھی ایک اصطلاح ہے نظم کی اور شعر کی۔ نظم کے لیے شعر ہونا ضروری تو نہیں ہے لیکن شعر کے لئے انھوں نے کہا کہ نظم ہونا ضروری ہے۔ انھوں نے کہا کہ ہر منظوم کلام شاعری نہیں ہے لیکن انھوں نے کہا کہ شاعری کا تصور بغیر منظوم ہوئے نہیں کیا جا سکتا۔ اس لیے انھوں نے کہا کہ نثر میں جو شاعرانہ نثر ہے یا تخیلی نثر ہے' اس کے لیے ہم انشاء کا نام لیں گے۔ انھوں نے کہا کہ نثر کی دو قسمیں ہیں۔ ایک نثر عاری جو عام قسم کی لیعنی کاروباری نثر ہوتی ہے اور جو

Imaginative نثر ہے، اس کے لیے عبدالرحمٰن نے انشا کا نام دیا۔ اس لیے انھوں نے کہا کہ وہ نثر نگار جن کے یہاں تخیلی عناصر ہوتے ہیں ان کو ہم انشا پرداز کہتے ہیں۔ عام نثر نگاروں سے الگ کرنے کے لیے یہ بحث اس زمانے میں چلی تھی لیکن بہت زیادہ آگے نہیں بڑھی۔ لیکن ہمارے یہاں ایسی نثر کے ٹکڑے اسی زمانے سے یعنی حالی کے زمانے سے لکھے جانے لگے جن میں شاعرانہ خیالات تھے۔ ٹکڑے سے مراد یہ ہے کہ وہ باقاعدہ مضمون نہیں ہوتے تھے، ان کا عنوان نہیں ہوتا تھا۔ وہ چند سطریں ہوتی تھیں جن میں اس قسم کی بات لکھی جا سکتی تھی۔ سب سے پہلے اس نثر کی مثال میں ناصر علی دہلوی کے یہاں ملتی ہے وہ "صلائے عام" میں خیالاتِ پریشانی کے عنوان سے لکھا کرتے تھے۔ کبھی عورت کے بارے میں کبھی حسن کے بارے میں۔ کبھی اور کسی کی زندگی کے مسئلے کے بارے میں۔ وہ ایک دو جملے ہوتے تھے اس کے بعد لکیر کھینچ دیتے تھے پھر کوئی جملہ ہوتا تھا۔ اس طرح دس، بیس جملے وہ ہر پرچے میں لکھا کرتے تھے اور اس کا عنوان خیالاتِ پریشاں رکھتے تھے تو اس میں اسی قسم کے جمالیاتی، شاعرانہ تصورات ہوتے تھے۔ جو شاعری سے منسوب کیے جاتے تھے اس کے بعد اس قسم کی نثر کا اور رواج ہوا اور کئی ادیب ہمارے یہاں ایسے پیدا ہوئے مثلاً خلیق دہلوی انھوں نے بھی اس قسم کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑے لکھے یا ایک ایک دو دو صفحے کے ایسے نثری ٹکڑے لکھے جن میں نظم کی طرح کے تاثرات یا نظم کی طرح کا تخیل ہے اور اس کا مجموعہ انھوں نے "ادبستان" کے نام سے شائع کیا جو اب بھی دیکھا جا سکتا ہے ایک اور ادیب تھے میر افضل علی جو سجاد حیدر یلدرم کے عزیز تھے۔ انھوں نے اس قسم کی چیزوں کا ایک مجموعہ "تخیلات" کے نام سے شائع کیا تھا۔ خود سجاد ظہیر حیدر نے افسانوں کے ساتھ ساتھ کچھ ایسے نثری ٹکڑے بھی لکھے ایک ایک صفحے یا آدھے صفحے کے جن میں سے مجھے ایک آدھ یاد آ رہا ہے جس کا ایک عنوان ہے "دوست کا خط" اور ایک

(باقی صفحہ آخر پر)

کا عنوان ہے" ز۔ خ۔ش" جو اس زمانے کی ایک نوجوان جوان مرگ شاعرہ زاہدخاتون شیروانیہ کی موت پر چند سطریں تاثرات کے طور پر لکھی گئی ہیں اس کے بعد کچھ ایسے ادیب ہوئے ہیں جنھوں نے ایسے ٹکڑے بھی لکھے ہیں یا ان کے مضامین کے بعض ٹکڑے اسی طرح۔۔ مشہور ہوئے جیسے سجاد انصاری۔ سجاد انصاری کی کتاب "محشر خیال" اگر آپ نے پڑھی ہوگی تو اس میں اس قسم کے فقرے پائیں گے۔ مثلاً "بدصورت عورت فطرت کا ایک غمزۂ پیری ہے" یا یہ فقرہ جو بہت مشہور ہے" مجھے عقبیٰ سے کوئی دلچسپی نہیں البتہ میں اس کا منتظر ضرور ہوں۔ میں قرۃ العین کے قاتلوں کا حشر دیکھنا چاہتا ہوں" یا ایک یہ فقرہ" دعا ان کا اعتراف شکست ہے" یا یہ جملہ" شیطان اور فرشتے کے درمیان انسان محض ایک بزدلانہ اور ریاکارانہ صلح ہے" گویا اس قسم کے جملے لکھنؤ کا ایک رواج سا چل پڑا اور اسے گویا کسی زمانے میں ادبِ لطیف،... انشائے لطیف، شاعرانہ نثر اور شعرِ منثور کہا جانے لگا۔ پھر ایک نام اور رکھا گیا اس کا" ٹیگوری نثر" یہ نام اس لئے رکھا گیا کہ نیاز فتحپوری نے ٹیگور کی "گیتانجلی" کا ترجمہ ۱۹۱۲ء میں" ارض نغمہ" کے نام سے نثر میں کیا۔ اس سے پہلے ہمارے یہاں شاعری کا ترجمہ عام طور پر شاعری میں..... کیسیٹ کی ایک سائڈ ختم ہوگئی اور خلیل صاحب رک گئے) .... ہاں تو میں کہہ رہا تھا کہ ۱۹۱۲ء میں نیاز فتحپوری نے گیتانجلی کا ترجمہ ارض نغمہ کے نام سے کیا اور یہ اردو میں پہلا اس طرح کا ترجمہ تھا کہ شاعری کا ترجمہ منظوم نہ کیا جائے بلکہ نثر میں کیا جائے مجھے نہیں معلوم کہ نیاز فتحپوری کے ذہن میں یہ کیوں خیال آیا کہ اس کا نثر میں ترجمہ کیا جائے لیکن اس زمانے کے جو تراجم میں نے پڑھے اس سے مجھے یہ اندازہ ہوا کہ وہ ترجمے ان ہیئتوں میں کئے جاتے تھے جو ہمارے یہاں رائج تھیں۔ جیسے مثنوی ہے،

مخمس ہے، مسدس ہے، ترکیب بند، ترجیع بند، تامس حورکی، ورڈسورتھ کی، لانگ فیلو کی۔ ان لوگوں کی بہت سی نظموں کے جو ترجمے ہوئے ہیں ان ترجموں سے کے جیسے ہم مثنوی میرحسن یا سودا کی نظم کا کوئی حصّہ پڑھ رہے ہیں۔ اسکی فضا اور اسکی لفظیات دیسی ہیں۔ ایسا نہیں معلوم ہوتا کہ ہم کوئی نئی چیز پڑھ رہے ہیں جو کسی اور زبان سے منتقل کی گئی ہو۔ ہوسکتا ہے نیاز فتحپوری کے ذہن میں بھی یہی بات رہی ہو کہ ٹیگور کی نظم کا ترجمہ اگر اردو کی رائج اصناف میں یا رائج جو Forms ہیں، ان میں کیا جائے گا تو ان میں کوئی نیاپن نہ پیدا ہوگا۔ اس لئے انھوں نے نثر میں ترجمہ کیا اور اس ترجمے کی روایت پھر اتنی آگے بڑھی کہ ٹیگور کی اور بعض چیزوں کے ترجمے نثر میں ہی کئے گئے ہیں۔ جیسے Gardener کا ترجمہ "باغبان" کے عنوان سے عبدالمجید سالک نے نثر میں کیا پھر ٹیگور کی Stray Birds کے ترجمے "طیور آوارہ" کے عنوان سے ہوئے ان ترجموں کا اثر یہ ہوا کہ اس زمانے کے رسائل میں لوگ پھر اسی طرز کی نثری نظمیں یا شاعرانہ خیالات یا ایسے ٹکڑے لکھنے لگے۔ ایسی نظمیں نثری نظمیں یا ایسے شعر جن کو اس زمانے میں شعر منثور کہا جاتا تھا اس زمانے کے بہت سے رسالوں میں شائع ہوئے۔ مثلاً نیرنگِ خیال، ہمایوں، ادبی دنیا، پیمانہ وغیرہ۔ میاں بشیر احمد نے جو ہمایوں کے ایڈیٹر تھے۔ اس طرح کے اپنے شاعرانہ ٹکڑوں کا یا شعرِ منثور کا ایک مجموعہ بھی شائع کیا تھا۔ غالباً .... "نغماتِ زریں" اس کا نام تھا اور ل۔ احمد اکبرآبادی نے اس طرح کا ایک مجموعہ "نغمانے" کے نام سے شائع کیا تھا۔ اس میں شعرِ منثور ہے۔ اور جوش کا پہلا مجموعہ "روحِ ادب" جو ۱۹۲۰ء میں شائع ہوا تھا۔ بہت سے لوگوں کو شاید نہیں معلوم کہ جوش نے بھی شعرِ منثور کی طرح کی چیزیں لکھی تھیں۔ نثری نظمیں

اسی طرح کی گویا سطریں چھوٹی بڑی کر کے نثر میں نظمیں لکھی ہیں اور سید آصف علی جو کانگریس کے مشہور لیڈر تھے انھوں نے جیل میں ایسی بہت سی نظمیں لکھی تھیں جس کا مجموعہ انجمن ترقی اُردو نے "پرچھائیاں" کے نام سے شائع کیا تھا۔ اچھا پھر لوگوں نے یہ کیا کہ ٹیگور کے علاوہ خلیل جبران جو عربی کا ایک بہت مشہور شاعر گزرا ہے اس کی نظموں کے ترجمے بھی کئے اور اس سے اثر بھی لیا۔ قاضی عبدالغفار کی ایک کتاب کا نام آپ نے سُنا ہوگا، اس نے کہا: جب یہ کتاب شائع ہوئی تھی، اس میں بھی ایک ایک صفحے کی یا آدھے آدھے صفحے کی شاعرانہ نظمیں تھیں۔ اسی طرح کی شاعرانہ نثر کے ٹکڑے جس میں کچھ فلسفیانہ کچھ رومانی اسی طرح کے تاثرات ملتے ہیں قاضی عبدالغفار نے پہلے ان کو اپنے نام سے پیش کیا تھا لیکن بعد میں لوگوں نے یہ دریافت کیا کہ یہ دراصل خلیل جبران کی ایک کتاب ہے "انسیبہہ" اسکا چربہ یا ترجمہ ہے اور " " ہے کتاب ہے وہ نطشے کے "بقول زرتشت" جو کتاب ہے جس میں خیالی پیغمبر کے نام سے یا اس کی طرف سے بہت سے خیالات شاعرانہ اور فلسفیانہ ادا کئے گئے ہیں، اس سے متاثر ہو کر لکھی گئی ہے۔ اچھا اسی زمانے میں "بقولِ زرتشت" کا ترجمہ بھی ہمارے یہاں نثر میں منصور احمد نے کیا اس ترجمہ کا اثر بھی بہت سے ادیبوں نے قبول کیا اور اس وقت کے جو کئی ادیب ہیں جنکی تحریروں میں خلیل جبران کا اثر دیکھا جا سکتا ہے اور اس کا انھوں نے اعتراف کیا ہے۔ میر ذا۔ انصاری کی ایک کتاب چھپی تھی "ورق ورق" جس میں اسی طرح کے ٹکڑے، منتشر تاثرات، نثری ٹکڑے۔ شاعرانہ۔ انھوں نے اسکے دیباچہ میں کہا ہے کہ میں خلیل جبران سے متاثر رہا ہوں۔ نثری ترجموں میں اس طرح کی چیزیں اگر اردو میں دیکھی جائیں تو مل جائیں گی۔ مثلاً "پیامِ شباب" کے عنوان سے نذر الاسلام

کی نظموں کا نثر میں ترجمہ اختر حسین رائے پوری نے کیا اور اس ترجمے سے متاثر ہو کر اسی
طرح کی نثری چیزیں بہت سی، اس دور کے ادیبوں نے لکھیں۔ پروفیسر ضیاء الدین نے
'شانتی نکیتن' میں انھوں نے ٹیگور کے بہت سے منتخب کلام کا، ان کے گیتوں کا نثر میں
ترجمہ کیا۔ کلام ٹیگور کے عنوان سے جو شانتی نکیتن سے ہی شائع ہوا تھا اس ترجمے
کے اثر سے بھی اس طرح کی بہت سی نثری نظمیں یا نثری گیت لکھے گئے۔ جو اس دور کے
رسالوں میں دیکھے جا سکتے ہیں۔ اسی طرح کا Punctuation اسی طرح کے
چھوٹے بڑے ٹکڑے لیکن سب نثر میں۔ اسی طرح کے خیالات اور تخیلات بھی دیکھے
جا سکتے ہیں۔ بہت دنوں کے بعد پھر ایک مجموعہ شاعری کہہ کے جو پیش کیا گیا اس طرح
کے ٹکڑوں کا وہ سجاد ظہیر کا تھا جو "پگھلا نیلم" کے عنوان سے شائع ہوا تھا اور
سجاد ظہیر نے ان کو شعر منثور یا نثری نظمیں یا شاعرانہ نثر کہنے کے بجائے نظمیں کہا
تھا۔ کہا تھا کہ یہ شاعری بھی ہے اور اپنے دیباچے میں لکھا ہے کہ فرانس میں اور
دوسرے ملکوں میں ہوتی رہی ہے اور غالباً اس میں انھوں نے یہ بھی لکھا ہے کہ ہمارے
یہاں جس قسم کی آزاد نظم لکھی جاتی ہے وہ صحیح معنوں میں آزاد نظم نہیں ہے کیونکہ فرانس
وغیرہ میں Vers libre کا جو Movement تھا وہ اس لئے تھا کہ اس میں
نظم کی ساری پابندیاں جو ظاہری پابندیاں ہیں وہ ختم کر دی جائیں جس میں بحر،
وزن اور میٹر وغیرہ بھی ہے اور ایسی نظم لکھی جائے جو اپنے باطن میں شاعری ہو
ظاہر میں شاعری نہ ہو۔ سجاد ظہیر نے اس بات کا اظہار تو نہیں کیا کہ فرانس میں یا دوسری
جگہوں پر جو Vers libre Movement چلا اس کے پیچھے ایک اور
محرک تھا یعنی جو اسے گویا عام نظم سے مختلف کرتا تھا یعنی آزاد تلازمۂ خیال کا تصور
اسی نظم اس لیے لکھی جائے کہ Free Association of Thought

یا آزاد تلازمۂ الفاظ۔ الفاظ کا بھی آزاد تلازمہ۔ ہم اس میں کسی قسم کے پابند نہیں ہیں۔
کوئی Sequence کوئی ترتیب یا کوئی منطقی تسلسل جو ہے وہ ہمارے راستے
میں حائل نہ ہو بلکہ جس جس طرح سے ہمارے ذہن میں خیالات آتے جائیں ان کی رو
آتی جائے، ہم ان کو اسی طرح سے لکھتے جائیں۔ چاہے ان میں انتشار اور بے ترتیبی۔۔
کیوں نہ ہو اس طرح سے بھی زندگی کی حقیقت کی عکاسی ہو گی یعنی افسانے میں۔۔۔
Free Association یا Stream of Conciousness کی جو تحریک ہے یا
کی تحریک وہ شاعری میں اس طرح سے در آئی کہ شاعری میں بھی آزاد تلازمۂ خیال
کو گویا اس طرح سے ظاہر کیا جائے کہ اس میں کوئی چیز جو شاعری کی ہے وہ حائل نہ ہونے
پائے۔ تو ہمارے یہاں جو آزاد نظم لکھی گئی اس میں وزن کی بہر حال پابندی تھی۔
مصرعے چھوٹے چھوٹے ہوتے تھے اس میں پھر بھی گویا ایک منطقی تسلسل ہوتا تھا۔
ایک عنوان باقاعدہ نظم کا ہوتا تھا۔ اس کا آغاز ہوتا تھا وسط ہوتا تھا۔ اور
اس کا ایک Climax یا خاتمہ بھی ہوتا تھا۔ Verse libre کا جو۔۔۔۔
Movement ہے اس نے اس تصور کو ختم کرنے کی کوشش کی کہ نظم کا کوئی
خاص آغاز یا اس کی ابتدا ہوتی ہے یا اس کی انتہا یا Climax ہوتا ہے بلکہ بیچ
سے کوئی چیز شروع ہوتی ہے اور کہیں سے بھی ختم ہو سکتی ہے۔ کوئی اس میں
Sequence نہ ہو یعنی ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جس طرح سے Novel میں
۔۔۔ Anti Story یا Story میں Anti Novel یا ڈرامے میں۔۔۔
Theater the Absured کا Movement چلا جس نے ناول یا افسانے
یا ڈرامے کی جو ظاہری خصوصیات تھیں جو اس کی Techniques تھیں،
اس کا جو کھانچا تھا، اس کی جو پابندیاں تھیں اس کو ختم کر دیا اور اس طرح سے ایک

Formless Form کی طرف بڑھنے کی کوشش کی کہ زندگی کی تمام بے ترتیبیوں کو ان کی اپنی بے ترتیبی سمیت پیش کیا جائے اور ہم کسی Form کے پابند نہ ہوں اور ہماری ہر تخلیق جو ہے وہ اپنی ایک علاحدہ Form رکھے۔ اسی لئے بہت سے لوگوں نے امریکہ میں یا انگلستان اور فرانس میں اپنے افسانوں کے لئے یہ بھی لکھنا چھوڑ دیا کہ یہ افسانہ یا نظم ہے بلکہ ان کے لئے جہاں تک آپ کو یاد ہوگا کمپوزیشن نمبر ۱ کمپوزیشن نمبر ۲ اس طرح کی چیزیں لکھیں اور عنوان وغیرہ سب ہٹا دیا گیا ۔

ہمارے یہاں .... انیس :۔ ہمارے یہاں اُردو میں..... اعظمی :۔ ہمارے یہاں بلراج مین را نے اپنے افسانوں کے لئے یہ ترکیب استعمال کی تھی اور اردو میں اس طرح کی نثری نظموں کے لیے احمد ہمیش نے تجدید نمبر ۱ تجدید نمبر ۲ وغیرہ کا سلسلہ شروع کیا تھا اور اس کے ذہن میں بھی غالباً یہی تصور تھا کہ اس پر جو ہے نظم کا یا کسی اور طرح کا عنوان مناسب نہ ہوگا ۔ تو میں سمجھتا ہوں کہ Movement Verse libre جو تھا اس کو اگر ہم اس Term میں سوچیں تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ اینٹی نظم کا Movement یعنی نظم یا Verse یا Form جن پابندیوں کی اسیر ہے اس میں جو Sequence ہے یا اس کا جو Grammer ڈھانچہ ہے اس کی جو قواعد ہیں اس میں جو ..... Punctuation یا پیراگراف کا تصور ہے یہ سب ختم کر دیا جائے اور زبان اس طرح سے گڈمڈ ہو کہ کسی طرح کی ترتیب اس میں ترتیب کا تصور ہی نہ ہو ۔ افتخار جالب کی نظموں میں ایسی چیزیں ملتی ہیں لیکن افتخار جالب پھر بھی وزن کا التزام رکھتے ہیں ۔ لیکن احمد ہمیش کے یہاں یا اعجاز احمد یا محمد سلیم الرحمان کی نظموں میں غالباً یہی کوشش ملتی ہے کہ اس میں Sequence کو

ختم کر دیا جائے اور اعجاز احمد نے اپنی نثری نظموں پر کہیں ایک تمہید لکھی تھی۔ پہلے تو انھوں نے کچھ ترجمے کئے تھے۔ ازرا پاؤنڈ کی یا کچھ امریکی نظموں کے اور انھوں نے کہا کہ ان نظموں کا ترجمہ نظم میں نہیں کیا جا سکتا اور یہ ممکن ہی نہیں کہ اس میں جو تصور ہے جس قسم کے محسوسات ہیں ان کو کسی بحر کا یا کسی Grammer کا پابند کیا جائے اور انھوں نے کہا کہ سچی شاعری یا نئی شاعری وہ ہوگی جو لفظ کا نیا استعمال کرے، لفظ کو تخلیقی طور پر برتے اور لفظ کو تخلیقی طور پر اس وقت تک برتا ہی نہیں جا سکتا جب تک کہ ہم جو Sequence کا اور جو گرامر کا تصور ہے نثر میں یا نظم میں دونوں میں اس سے ہم ہٹیں گے نہیں تو گویا اگر ہم ...... Sequence کو توڑ دیتے ہیں تو اس صورت میں نثری نظم نثر بھی نہیں ہے یعنی اسے نثری نظم کہنا یوں صحیح نہیں ہے کہ وہ نہ تو نظم ہے اور نہ ہی نثر۔ وہ نظم ان معنوں میں نہیں ہے کہ اس میں میٹر اور وزن نہیں ہے کوئی بحر نہیں ہے اور کوئی آغاز و انجام بھی نہیں ہے۔ اس کا کوئی خاتمہ نہیں ہے کوئی عنوان نہیں ہے۔ نظم تو ہے نہیں۔ نثر بھی نہیں۔ نثر بھی اس لئے نہیں ہے کہ نثر بھی بہر حال ایک منطقی تسلسل کی ایک Sequence کی ایک گرامر کے ڈھانچے کی پابند ہوتی ہے تو ان معنوں میں اس کو کمپوزیشن کہنا بھی مناسب ہوگا یا آپ کہیئے شاعری ہے۔ شاعری تو وہ ہے لیکن اس کو نثری شاعری یا نثری نظم یا شعر منثور وغیرہ وغیرہ" کہنے میں اس کا بہر حال صحیح تصور جو ہے وہ ابھرتا... نہیں ہے اس لئے ایسا کوئی شاعر چاہے وہ اعجاز احمد ہوں یا سلیم الرحمان یا احمد ہمیش۔ جہاں تک مجھے یاد آئی ہے انھوں نے اپنی کسی نظم پر نثری نظم کا کوئی عنوان یا اس طرح کا کوئی لیبل نہیں چپکایا۔ اس کو شاعری ہی کہہ کے پیش

کیا۔ ہاں ایک بات اور یاد آئی کہ نثری نظمیں کہہ کر یا یہ عنوان دے کر یہ چیز
پہلے جو پیش کی گئی ہے ۱۹۴۰ء ۱۹۴۱ء وغیرہ میں بمبئی میں ایک رسالہ نکلتا تھا "خیال"
جو میرا جی اور اختر الایمان وغیرہ نکالتے تھے اس میں کچھ نظمیں چھپا کرتی تھیں اس
پر عنوان ہوتا تھا نثری نظمیں اور شاعر کا نام ہوتا تھا بسنت سہائے۔ اس نام
کے آدمی کا غالباً کوئی وجود نہیں تھا نہ اب تک سنا گیا کہ ایسا کوئی آدمی تھا۔ میرا
ذاتی خیال یہ ہے اور میرا ذاتی قیاس یہ ہے کہ یہ نظمیں خود میرا جی لکھ رہے تھے
اور انھوں نے اس طرح کا ایک تجربہ کرنے کی کوشش کی تھی جس کو آزاد تلازمۂ
خیال کہتے ہیں اور ہر نظم میں تو نہیں لیکن بعض نظموں میں یہ چیز دیکھی جا سکتی ہے
جیسے ان کی نظم ہے "جاتری": ایک آیا گیا دوسرا آئے گا۔ اس نظم کو بہت
سے لوگوں نے پڑھا تو کہا کہ اس کا کوئی اور چھور نہیں ملتا۔ اس نظم کا عنوان
کیوں "جاتری" رکھ دیا۔ ظاہر ہے کہ اس وقت عنوان رکھنا ضروری سمجھا
جاتا تھا غالباً میرا جی نے بھی اسی لیے اس کا عنوان رکھ دیا تھا لیکن اگر نظم
کو غور سے پڑھا جائے تو پتہ بھی نہیں چلتا کہ اس کا عنوان یہ کیوں ہے۔ ..
ہر حال وہ ایک ایسی الجھی ہوئی چیز ہے کہ جس کی بنا پر ہم یہی کہہ سکتے ہیں کہ
آزاد تلازمۂ خیال کی پیداوار ہے لیکن نثری نظمیں جو بسنت سہائے کے نام
سے میرا جی نے لکھیں تھیں اس میں یہ بات نہیں ملتی ہے۔ غالباً اسی لیے ان
نظموں کے لیے کوئی اور جواز نہیں پیدا ہو سکا اور یہ سلسلہ آگے نہیں بڑھ سکا
۔ اچھا اب ان شعراء کے علاوہ جو بہت سے شاعر عام طور پر لکھ رہے ہیں اور
نثری نظموں کا عنوان دھیرے دھیرے لکھا جا رہا ہے ان میں میں یہ دیکھتا ہوں
کہ سطریں تو ضرور چھوٹی بڑی ہوتی ہیں لیکن ان میں "اقوالِ زریں" قسم کی چیز ہوتی

ہے اس میں اس طرح کا Imagination یا اس طرح کا Process نہیں ہوتا ہے جو نظم کے لیے ضروری نہیں ہے لیکن شاعری کے لیے ضروری ہے۔ یعنی اگر اس طرح کے اقوال کو شاعری سمجھا جائے تو بہت سے نثر نگاروں، فلسفیوں یا صوفیوں کے یہاں اس طرح کے ٹکڑے نکال کر اگر ان کو اوپر نیچے لکھا جائے تو ان نظموں سے بہت مماثل قرار دئے جائیں گے۔ حضرت علیؑ کے مقولے لے لیجئے یا کنفیوشش کے ملفوظات یا مقولے چھپے ہیں ان کو لے لیجئے یا صوفیوں میں ایک مشہور صوفی سید علی ہجوری گذرے ہیں جن کا نام داتا گنج بخش ہے۔ لاہور میں ان کا مزار بھی ہے۔ ان کی کتاب "کشف المحجوب" ہے اس میں بھی اس طرح کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑے ہیں۔ فلسفیانہ کچھ شاعرانہ۔ ان ٹکڑوں کو اگر آج کے رسالوں میں چھپوا دیا جائے تو بہت سے لوگ سمجھیں گے کہ یہ نثری نظمیں ہیں۔ تو اس طرح کے ٹکڑے اپنی جگہ پر دلچسپ ہو سکتے ہیں، ان میں نکتہ آفرینی ہو سکتی ہے۔ وہ زندگی کے کسی بھی تجربے کا نچوڑ یا عطر ہو سکتے ہیں لیکن ان کو شاعری کہا جائے یا نہ کہا جائے۔ یا شاعری کی حیثیت سے آئندہ ان کو تسلیم کیا جائے گا اس میں مجھے تامل ہے کیونکہ ان میں وہ بات نہیں پیدا ہو سکی ہے جس کے لئے گویا اس طرح کی شاعری کی جاتی ہے۔ یعنی وہ اگر منطقی طور پر لکھے گئے ہیں، ان میں ایک منطقی ربط ہے، ان کی فکر بھی منطقی ہے اور اتنا واضح ہیں وہ خیالات وہ۔ وہ چار کی طرح سے تو پھر نثر میں شاعری کرنے کی کیا ضرورت ہے۔ آپ نثر میں لکھئے۔ نثر میں آپ کہئے کہ یہ فلسفہ ہے یہ بڑی گہر کی بات ہے، بڑی اچھی بات ہے۔ اس میں ایک بصیرت ہے میری زندگی کا تجربہ ہے، نچوڑ ہے۔ لیکن انھیں شاعری کہنا کیا ضروری ہے کیونکہ نثری نظم یا.... نثری نظم کہہ لیجئے

اسے۔ ابھی اسی طرح کی اصطلاح رائج ہے۔ اسی طرح کی جو شاعری ہوگی اگر وہ اس sequence کو نہیں توڑتی ہے یعنی عام شاعری کے جتنے لوازم ہیں ان کی نفی نہیں کرتی ہے تو پھر کوئی جواز نہیں نکلتا۔ پھر آپ شاعری کیجئے۔ جیسی نظمیں لکھی جاتی ہیں ویسی نظمیں لکھیں۔ ان کا عنوان رکھئے۔ کہئے کہ ہم نے اس میں.. اپنے محسوسات پیش کئے ہیں۔ ان کی ایک منطق ہے وغیرہ وغیرہ۔

منطق کو توڑ کر ہی جو نظم وجود میں آئے گی اس کے لئے Form مناسب ہوگا اور اسی صورت میں ہم اس کے لیے کہیں گے یہ اس کا جواز ہے۔ ورنہ کرشن چندر کے افسانے پڑھئے اس میں بہت سے ٹکڑے نکال کر اسی ترتیب سے رکھ دیجئے۔ قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں سے "آگ کا دریا" اور "میرے صنم خانے" میں سے بے شمار ٹکڑے ایسے نکل آئیں گے۔ ابوالکلام آزاد کی "غبار خاطر" سے نکل آئیں گے۔ قاضی عبدالغفار کی "لیلیٰ کے خطوط" اور "نقش فرنگ" سے نکل آئیں گے۔ مہدی افادی' نیاز فتحپوری یا سجاد حیدر یلدرم کے یہاں سے ایسے ٹکڑے نکل آئیں گے جو شاعرانہ ٹکڑے بھی ہوں گے، فلسفیانہ بھی ہوں گے اور ان میں اچھی بات، کہی گئی ہوگی۔ میں یہ نہیں کہتا کہ وہ برے ہیں ان میں ایک دلکشی ہے۔ سجاد انصاری کا میں نے سنایا تھا یہ ٹکڑا۔ اس میں کیا خرابی ہے کہ "مجھے عقبیٰ سے کوئی دلچسپی نہیں لیکن میں اس کا منتظر ہوں۔ میں قرۃ العین کے قاتلوں کا حشر دیکھنا چاہتا ہوں۔" کیا یہ ٹکڑا آج کی جو نثری نظمیں لکھی جارہی ہیں ان کے مقابلے میں رکھا جائے تو کیا حقیر فقیر ٹھہرتا ہے یہ بہت ہی ادقیع ٹکڑا ہے لیکن اس میں اس ٹکڑے کو شاعری ماننے کے لئے تیار نہیں ہوں۔ یا شاعری اگر ہو بھی تو اس کو منظوم کہہ دیجئے۔ شعر، رباعی، قطعہ کسی فارم میں

ڈھال لیجئے چلئے یہ منظوم بھی ہو جائے گا لیکن جو نثری نظم یا Sonnet کا فارم وضع ہوا تھا وہ اس طرح کے ٹکڑوں یا اس طرح کے خیالات کے لئے نہیں وضع ہوا تھا تو غرض میری یہی ہے کہ اس طرح کی نظم یا اس طرح کا کمپوزیشن اس وقت ہمارے یہاں فروغ پا سکتا ہے یا اس کے لئے جواز نکل سکتا ہے جب اس میں ایسی چیزیں لکھی جائیں اور ان میں ظاہر ہے ابھی جو چیزیں لکھی گئی ہیں جیسے احمد ہمیش وغیرہ کی شاعری ہے ان میں کچھ چیزیں قابلِ قدر تو ہیں لیکن ابھی کوئی ایسی نظم قابلِ توجہ نہیں آئی ہے جو ہمارے یہاں آزاد یا پابند نظم کے مقابلہ میں رکھی جاسکے۔ یعنی راشد یا میراجی یا اختر الایمان یا بہت سے لوگوں کی جو نظمیں ہیں اچھی سمجھی جاتی ہیں۔ ان لوگوں کے مقابلے میں اس طرح کا کوئی کمپوزیشن ابھی نہیں آیا ہے لیکن میں مایوس نہیں ہوں کیونکہ اس میں امکان بہت ہے اور اگر کوئی چیز آئے گی تو وہ میراجی، راشد، اور اختر الایمان وغیرہ کی شاعری سے آگے کی منزل ہوگی۔ یعنی موجودہ دور کی جو پیچیدہ حقیقتیں ہیں اور اگلے زمانہ میں جتنی پیچیدہ تر ہوتی جائیں گی ان کے اظہار کے لئے اس سے بہتر کوئی فارم نہیں ہو سکتی۔ ان ابھی ہوئی اور منتشر حقیقتوں کو یا جن کا کوئی منطقی تسلسل نہیں ہے وہ ایک گورکھ دھندا ہیں۔ اس میں ایک بے انتہا اندھیرا ہے۔ دھندلکا ہے ان کی عکاسی کے لئے، ان کی پیش کش کے لئے یہ فارم بہت اچھا ہے لیکن یہ فارم اس شخص کی دسترس میں آئے گا جس کا ایک تو زندگی کا مشاہدہ و تجربہ بہت گہرا اور وقیع ہوگا۔ دوسرے یہ کہ اس شخص کو لفظ کے تخلیقی استعمال پر قدرت ہوگی۔ وہ گرامر اور Sequence کو توڑ کر بھی لفظ میں نئے معنی دریافت کر سکتا ہے اور لفظ کو تخلیقی طور پر استعمال کر سکتا ہے ایسے شاعر کے ہم منتظر ہیں ۔"

انیس :۔ اچھا خلیل صاحب! جیسا کہ ایک صاحب نے کہا کہ نثری نظم ہیئت نہیں بلکہ صنف ہے اور اس کو ضرورت نے نہیں ایجاد کیا ہے بلکہ یہ تجربہ برائے تجربہ کے طور پر سامنے آئی ہے۔ لیکن جو دوسری اصناف میں شاعری کی وہ ضرورت کے طور پر سامنے آئی ہیں۔ مثلاً مرثیے کی فارم مسدس۔ ایک خاص واقعہ میں جو قدرت تھی۔ اس کی جو ٹریجڈی تھی۔ جو اس میں رزمیہ عناصر تھے ان کو بیان کرنے کے لیے میر انیس نے مسدس کو منتخب کیا یا ان کے پہلے کے شاعروں نے۔ کیونکہ مسدس میں وہ چیز بہت موثر انداز میں آسکتی تھی اور کسی ہیئت میں نہیں۔

تو سب سے پہلے یہ وضاحت ہونا چاہئے کہ یہ جو نثری نظم ہے یہ ہیئت ہے یا صنف۔

اعظمی :۔ اصل میں ہیئت جس چیز کو کہتے ہیں وہ تو ہر نظم، ہر کہانی یا ہر افسانہ اپنے ساتھ لے کر آتا ہے یعنی ہیئت ..... ہمارے یہاں بہت ڈھیلے ڈھالے معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ صنف کے معنی میں بھی ہم لوگ استعمال کر لیتے ہیں۔ کبھی تکنیک کے معنی میں۔ کبھی اسلوب وغیرہ کے بھی معنی ہیں۔ لیکن ہیئت کا صحیح تصور تو یہ ہے کہ ہر نظم ہر افسانہ یا ہر ناول اپنی ایک الگ ہیئت رکھتا ہے یعنی ہر افسانہ نگار کا ہر افسانہ ایک ہیئت میں نہیں ہوتا۔ یعنی اگر اس میں دس سطریں ہیں کسی اور افسانے میں پندرہ سطریں ہیں۔ کسی میں بیس سطریں ہیں۔ ہر ایک کی الگ الگ ترتیب ہے تو ہر ایک کی الگ الگ ہیئت ہوگی۔ اب رہ گیا ہیئت کو اگر ہم صنف کے معنوں میں استعمال کریں تو سب میں قدر مشترک یعنی اسے افسانہ کہیں گے۔ ان معنوں میں وہ صنف ہے لیکن افسانہ کوئی فارم نہیں ہے

یعنی فارم تو الگ الگ ہوگا۔ جتنے افسانے شروع سے اب تک لکھے گئے سب کی ہیئت تو ایک۔ ہیئت نہیں بلکہ سب کی صنف تو ایک ہے لیکن سب کے فارم الگ الگ ہیں اور مختلف ادوار میں الگ الگ فارم پیدا ہوتے چلے جائیں گے۔ تو ان معنوں میں اگر اس طرح کی شاعری کو ہم صنف ہی کہیں تو زیادہ بہتر ہے اور ہیئت تو ہر نظم یا کمپوزیشن اپنی الگ لے کر آتا ہے۔

**انیس:۔** یعنی پہلے تو یہ صنف کے طور پر قبول کی جائے گی اس کے بعد پھر جب اس میں تجربے ہوں گے .....؟

**اعظمی:۔** تو ہر شاعر اپنی اپنی الگ ہیئت لے کر سامنے آئے گا۔ اچھا جہاں تک آپ نے تجربہ برائے تجربہ کی بات کہی تھی اس سلسلہ میں مجھے یہ کہنا ہے کہ تجربہ برائے تجربہ کوئی بڑی اچھی بات نہیں ہے۔ بعض لوگ ایسا بھی کرتے ہیں کہ ضرورت نہیں ہے ان کو۔ ان کے پاس نہ اس طرح کے تصورات ہیں نہ اس طرح کے تجربات کہ جن کے لیے کسی نئی فارم کی ضرورت ہو یا کسی نئی صنف کی۔ انھوں نے دیکھا کہ یہ ایک نئی چیز ہے۔ اس میں ایک جدت ہے، چلی ہوئی ہے، نیا فیشن ہے۔ انھوں نے استعمال کیا ہے۔ ایسے آرٹسٹ Genuine آرٹسٹ نہیں ہوتے۔ اچھا دوسرے یہ کہنا کہ یہ صنف ضرورت کی پیداوار نہیں ہے، صحیح نہیں۔ ہمارے یہاں ہو سکتی ہے نہ ہو اوروں نے تو..... میں سمجھتا ہوں کہ ہمارے یہاں بھی ہے لیکن جب فرانس میں جیسا کہ میں نے بتایا... Verse Libre کا Movement چلا تھا تو ضرورتاً چلا تھا یعنی آزاد تلازمۂ خیال کے اظہار کے لئے پرانی نظم کی جو صنف تھی وہ ناکافی تھی۔ کیونکہ اس میں جس طرح کا Sequence تھا وہ آزاد تلازمۂ خیال کو

پیش کرنے میں حارج ہوتا ہے ۔ اس لئے ان شعراء نے Verse Libre کی
تحریک چلائی ۔ اب ہمارے یہاں وہاں کے نمونوں کو دیکھتے ہوئے کچھ لوگوں
نے لکھنا شروع کیا ۔ ان کا کہنا یہ ہے کہ ان کے یہاں بھی اس طرح کی ضرورت تھی
جیسا کہ اعجاز احمد نے لکھا ہے موجودہ جو نظم ہے وہ وزن کے ساتھ ہوتی ہے وہ
میرے خیالات کا ساتھ نہیں دے سکتی اور میں گرامر کی پابندی نہیں کرنا چاہتا
ہوں ۔ انھوں نے صاف صاف لکھ دیا کہ اس کے معنی یہ ہیں کہ ان کے پاس کچھ ایسے
experiences ہیں جو کسی سانچے میں ڈھلنے کے لئے تیار ہیں ۔ اچھا بقیہ
بہت سے لوگ جو تجربے کر رہے ہیں وہ ہو سکتا ہے کہ تجربہ برائے تجربہ ہو ۔
انھوں نے سمجھا کہ ایک نئی چیز ، انوکھی چیز چلی آ رہی ہے جیسا کہ میں نے بتایا کہ
بہت انوکھی بھی نہیں ہے تو ایسے لوگوں کی ذمہ داری خود انھیں کے سر ہے ۔

**انیس** :۔ اچھا ایک جدید ناقد سے نثری نظم میں آہنگ کے سلسلے میں
سوال کیا گیا تو آہنگ کو تو انھوں نے تسلیم کیا لیکن انھوں نے کہا کہ نثری نظم میں
Paragraphic Rhythm ہوتا ہے تو اب ایسی نثری نظم جس میں
دو پیراگراف نہ ہوں تو اس میں تو Rhythm پیدا نہیں ہوگا ۔ سوال یہ
ہے کہ آپ شاعری میں آہنگ کو تسلیم کرتے ہیں اور ......

**اعظمی** : شاعری کیا میں تو سمجھتا ہوں کہ نثر میں بھی آہنگ ہوتا ہے ۔ لیکن ہر
ایک کا آہنگ مختلف ہوتا ہے جیسا کہ میں نے بتایا یہ نظم جو ہے جس کو آپ
نثری نظم کہتے ہیں یہ نظم اور نثر دونوں سے مختلف ہے ۔ اس لیے اس کا آہنگ
بھی دونوں سے مختلف ہوگا ۔ اس لیے یہ کہنا بھی صحیح نہیں ہے کہ اس میں پیراگراف
ہے ۔ پیراگراف کا تصور نثر سے وابستہ ہے ۔ جس طرح Stanza یا بند کا

تصورِ نظم سے ہے اگر ہم اس میں Stanza یا بند بناتے ہیں تو بھی گویا ہم نے نظم کی پابندی اپنے اوپر عائد کرلی۔ اور اگر اس میں پیراگراف کا تصور رکھتے ہیں تو ہم نے نثری پابندی عائد کرلی۔ میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ مثالی نظم وہی ہوگی جو نظم اور نثر دونوں کے Sequence کو، دونوں کے تسلسل کو توڑ دونوں کی تمام پابندیوں کو توڑ ڈالے۔

انیس:۔ تو وہ آہنگ کس قسم کا آہنگ ہو سکتا ہے۔ کچھ آپ اس کی نشاندہی کریں گے۔

اعظمی:۔ ہاں یقیناً۔ اصل میں اس آہنگ کا تعلق لہجے سے ہوگا۔ یعنی الفاظ کو جس طرح سے استعمال کیا گیا ہے یا اس کے پیچھے جو خیال یا تصور ہے یا جو احساس ہے اس احساس کی ادائیگی جس لہجہ میں ہوگی وہی اس کا آہنگ ہے۔ اب کوئی بات ایسا ہے جس کو بلند آہنگ میں یا زور سے کہنے کی ضرورت ہے۔ آواز جب تک اونچی کرکے نہیں کہیں گے اس وقت تک اس کا صحیح تصور نہیں ہوتا۔ مثلاً کسی کو ڈانٹیں آپ۔ کیا کر رہے ہو۔ کیا فضول بات ہے تو ظاہر ہوتا ہے جب ہم یہ جملہ ادا کرتے ہیں تو اس کا آہنگ اس سے مختلف ہوگا کہ مثلاً کسی سے پیار و محبت میں کہیں۔ بھائی ذرا یہ کام کردو۔ تو اس جملے کا یا اس فقرے کا آہنگ مختلف ہوا۔ تو اسی طرح نثر یا نثری نظم یا نظم ہو۔ کہیں بیان (Statement) ہوتا ہے کہیں مقابلہ ہوتا ہے کہیں خود کلامی ہوتی ہے۔ طرح طرح کے اظہار ہوتے ہیں۔ جیسا موقع ہوگا۔ جیسی Situation ہوگی ویسا ہی لہجہ اختیار کیا جائے گا اور اسی سے اس کا آہنگ بنے گا۔

انیس ۔ نہیں ایسا ہے خلیل صاحب ۔ آزاد نظم ہے جیسے ۔ آزاد نظم سے پہلے پابند نظم تھی اور پابند نظم میں ردیف اور قافیے کا التزام ہوا کرتا تھا ۔ اس میں ہمارے خیال کو اپنے اظہار میں بڑی دشواری ہوتی تھی ۔ اچھا جب یہ فارم ٹوٹا تو ہم ایک نئی فارم یعنی آزاد نظم کی طرف آئے ۔ اس میں ردیف اور قافیے کا کوئی التزام نہیں رہا اور اس نئی فارم میں ہم نے بڑی آزادی محسوس کی ۔ اب بحروں کو توڑ کر اور اس میں ایک آہنگ برقرار رکھ کر جو بات آزاد نظم میں کہی جا سکتی ہے، کیا ضرورت ہے کہ اسے نثری نظم میں کہا جائے ۔ اب تک جو نثری نظمیں سامنے آئی ہیں، میں سمجھتا ہوں ان کا مفہوم بہت آسانی سے آزاد نظم میں ادا ہو سکتا ہے ۔ اس میں کوئی دشواری نہیں ہے اور آزاد نظم میں زیادہ Appealing ہوگی...

اعظمی ۔۔ آپ نے جس قسم کا سوال اٹھایا ہے اس قسم کا سوال اس وقت بھی اٹھا تھا جب راشد اور میراجی نے آزاد نظم لکھی تھی جو لوگ آزاد نظم کے مخالفین تھے انھوں نے ان نظموں کو پابند کر کے دکھانے کی کوشش کی تھی ۔ مجھے یاد آتا ہے کہ سیماب اکبرآبادی نے راشد کی کسی نظم کو پابند کر دیا تھا اور بہت خوش تھے اس پر کہ دیکھئے ہم نے پابند کر کے دکھا دیا ۔ لیکن اب اس نظم کو جو سیماب صاحب نے پابند کر دی ہے، دیکھئے تو بہت ہنسی آتی ہے ۔ یعنی وہ اس قدر مضحکہ خیز معلوم ہوتی ہے کہ کہا نہیں جا سکتا تو آزاد نظم کو پابند کر دینا بھی ایک غیر فطری عمل ہوگا اور صحیح قسم کی نثری نظم کو بھی پابند یا آزاد نظم میں ڈھالنا ایک الٹی گنگا بہانے کے مترادف ہے ۔ ہاں ایسے تیسے تو آپ کسی نثر کے ٹکڑے کو منظوم کر دیکھئے ۔ آپ کسی نثر کے قول کو لے آیئے اور کیا ہے لوگوں نے ۔ آخر صوفیا یا پیغمبروں کے اقوال کو کیا لوگوں نے منظوم نہیں کیا ہے ۔

کیا رباعی یا قطعہ کے فارم میں نہیں کہا ہے۔ لیکن آزاد یا نثری نظم کا جو صحیح تصور ہے جیسے کہ میں نے بتایا تھا Structural کا، وہ جس تصور کے ماتحت لکھی جاتی ہے اسے منظوم کرنا یا اسے ایسی نثر بنانا جس میں منطقی تسلسل ہو، باقاعدہ پیراگراف ہو، کاما، فل اسٹاپ ہوں Punctuation ہو وہ بھی غلط ہو گا۔ میں تو کہتا ہوں کہ آپ اس کو اسی طرح سے رہنے دیجئے اس میں جس طرح کا الجھاؤ ہے جس قسم کی بے ترتیبی ہے، اس میں گرامر کو جس طرح سے توڑا گیا ہے، اس میں Sequence کو جس طرح سے توڑا گیا ہے وہ سب اسی طرح سے رہے گا۔ تب وہ صحیح معنوں میں نثری نظم ہو گی۔

**انیس** :۔ تو یہ جب تک اس شکل میں سامنے نہ آئے جس شکل میں آپ نے بیان کیا تب تک اس کے امکانات روشن نہیں ہیں۔ یعنی جو تجربے ہو رہے ہیں وہ ابھی تک ......

**اعظمی** :۔ نہیں ہم اس سلسلے میں نجومی کیوں بنیں یا پیشین گوئی کیوں کریں جب ایک فارم ہمارے سامنے آگیا تو ہو سکتا ہے بعض لوگوں کے ذہن میں ایسے تجربات رہے ہوں ایسے تاثرات ہوں لیکن وہ ان کو پیش کرتے ہوئے ڈرتے ہوں کہ بھئی ہم یہ کیا لکھیں یہ شاعری تو نہیں ہے یہ کوئی چیز نہیں بنے گی۔ لیکن جب انھوں نے دیکھا کہ ایسے دوسرے لوگ لکھ رہے ہیں تو شاید سمجھیں کہ ہمارے بھی اس قسم کے تصورات ہیں اور وہ لکھنے میں کامیاب ہوں۔

**انیس** :۔ آپ کی پوری بات سے نتیجہ نکلتا ہے کہ نثری نظم نہ تو کوئی ہیئتی تجربہ ہے نہ صنفی، بلکہ یہ شاعر کا ذاتی اور تخلیقی تجربہ ہے۔

**اعظمی** . تخلیقی ــــ ؟

**انیس** :۔ تخلیقی تجربہ۔

**اعظمی** :۔ تو صرف اسی لیے کیوں ۔ وہ تو ہر تجربہ ایسا ہوتا ہے۔ یعنی آزاد نظم بھی جو لکھی گئی تھی یا پابند نظم جب لکھی گئی یا بلینک ورس یا مقفیٰ، غیر مقفیٰ یا نظم معریٰ تو یہ تمام نظمیں تخلیقی ہی تجربے تھے۔

**انیس** :۔ تو تخلیقی تجربے ہی تو ہیئت اور صنف کو ایجاد کرتے ہیں۔ یعنی جو ہمارا تخلیقی تجربہ ہے جب وہ اپنے اظہار میں دباؤ یا گھٹن محسوس کرتا ہے کسی خاص ہیئت یا صنف میں تو دوسری راہیں تلاش کرتا ہے۔ یعنی ہیئت یا صنف کو تلاش کرنے کی تحریک ہمیں تخلیقی تجربے ہی سے ملتی ہے۔

**اعظمی** :۔ جی ہاں یہ تو بالکل صحیح ہے۔ ہمارے یہاں بھی جن لوگوں نے اچھی نظمیں اس سلسلے میں لکھی ہیں یا ان کو نسبتاً بہتر کہہ سکتے ہیں۔ ان کے یہاں تخلیقی محرک اس کا جیسا کہ میں نے بتایا تھا احمد ہمیش کی نظمیں ہیں یا اعجاز احمد یا سلیم الرحمٰن کی۔ شہریار کی بعض نظمیں ہیں ان کو پڑھتے ہوئے تو مجھے ایسا ہی محسوس ہوتا ہے۔

**انیس** :۔ شہریار کی نظمیں ۔۔؟

**اعظمی** :۔ شہریار کی نظمیں بھی ہیں "ساتواں در" میں کچھ نظمیں ایسی ہیں۔ اور بھی تلاش کرنے سے مل جائیں گی۔ ان نظموں کو پڑھتے ہوئے کم از کم مجھے تو یہی محسوس ہوتا ہے کہ محض منہ کا مزہ بدلنے کے لیے یا محض تجربہ برائے تجربہ کے لیے نہیں پیش کی گئی ہیں۔ بلکہ شاعر کے پاس کوئی ایسا ضرور تصور یا خیال رہا ہے جو اس کا پیرانا جو کہنے کا انداز ہے جیسے پابند یا آزاد نظم (وہ اس میں نہیں ادا ہو سکتا) ہیں جیسا کہ دیکھتا ہوں کہ احمد ہمیش کی کسی نظم کو میں پابند نظم یا

آزاد نظم بنانا چاہوں تو اس میں مجھے کامیابی نہیں ہو گی ۔

انیس :۔ اچھا خلیل صاحب اب آپ آرام کریں ۔ [بات چیت کی اس نہج پر خلیل صاحب بڑی کمزوری محسوس کر رہے تھے ۔ انھیں الفاظ کی ادائیگی میں دشواری ہو رہی تھی ۔ اس لیے گفتگو کو یہیں پر ختم کر دیا گیا ۔]

# جدید شاعری : ایک سمپوزیم

## سوالنامہ

(۱) نئی شاعری سے آپ کیا مراد لیتے ہیں؟ نئی اور پرانی شاعری کے درمیان حد فاصل کیا ہے اور نئی شاعری ترقی پسند شاعری سے مختلف اور آگے ہے؟ اگر آپ کے خیال میں ایسا ہے تو کن معنوں میں؟

(۲) نئی شاعری سے پہلے اُردو شعراء کے سامنے جو تصورات اور IDEALS تھے کیا وہ اب مضحکہ خیز اور فرسودہ نہیں ہو چکے ہیں۔

(۳) کیا نئی شاعری لمحہ بہ لمحہ وسیع تر ہوتے ہوئے تہذیبی، علمی، ذہنی افق اور معاشرتی اور نفسیاتی پس منظر کو ملحوظ رکھتے ہوئے عصری شعور اور احساس کے اظہار کی ذمہ داری پوری کر رہی ہے؟

(۴) کیا شاعری کے لئے اظہار کافی ہے؟ نئی شاعری اپنے مافی الضمیر کو قارئین تک پہنچانے میں کہاں تک کامیاب ہے؟ اور قارئین اور ناقدین نے اسکے مافی الضمیر تک پہنچنے کی کوشش کی ہے یا نہیں؟ اور کیا خود جدید شعراء نے بھی قارئین تک اپنا مافی الضمیر پہنچانے کی کوئی کوشش کی ہے؟

(۵) نئے شعراء میں کن کی تخلیقات کا مطالعہ نئی شاعری کی حدوں کے تعین اور نئے شعور و احساس کے اظہار کی صورت و سیرت کا واضح تصور قائم کرنے میں معاون ثابت ہو سکتا ہے؟

## حصہ لینے والے

سید احتشام حسین
عمیق حنفی
کمار پاشی
شمس الرحمٰن فاروقی
وارث کرمانی
بشیر بدر
ڈاکٹر محمد حسن
وحید اختر
زبیر رضوی
محمد علوی

---

(۶) نصابِ تعلیم اور زاویۂ تنقید میں کس قدر اور کس قسم کے ردوبدل سے نئی شاعری کے ابلاغ کا مسئلہ حل ہو سکتا ہے؟

---

# سید احتشام حسین

(۱) نئی شاعری سے میں تو عام طور پر وہ شاعری مراد لیتا ہوں جو گذشتہ پچیس تیس سال میں کی گئی ہے۔ اس کے مختلف اسالیب، مختلف نصب العین، مختلف موضوعات اور انتخاب مواد کے مختلف محرکات ہیں نئے کا لفظ وقت کے مفہوم میں استعمال کیا جائے تو اس وقت کے کبھی شاعر نئے ہیں لیکن جب میں تفصیل سے گفتگو کروں گا تو ان میں بھی مختلف بنیادوں پر تفریق کرنا ضروری سمجھوں گا مثلاً جس خانہ میں فراق اور جوش کو رکھوں گا اس میں مجاز اور سردار جعفری کو نہیں رکھوں گا، صرف اس لئے نہیں کہ ان کی عمروں میں فرق ہے بلکہ اس لئے کہ ان کے طرزِ فکر اور طرزِ احساس بھی .. مختلف ہیں جب میں مجاز اور سردار جعفری پر تفصیل سے لکھوں گا تو ان کے افکار اور اسالیب کے فرق کو بھی نمایاں کروں گا کیونکہ ان کے شعور کی سطح اور ان کے تصورِ فن میں مجھے اختلاف نظر آتا ہے۔ یہی نہیں اس سردار جعفری کو جس نے پرواز کی ابتدائی نظمیں لکھی تھیں، ایک خواب اور کے سردار سے الگ کرنے کی کوشش بھی کروں گا۔ پھر میرے سامنے وہ شعراء آئیں گے جو جدید تر ہیں، ان میں سب یکساں نہیں ہیں ہم خیال اور ہم رنگ نہیں ہیں مقصد شاعری کے متعلق متفق نہیں ہیں، ان میں ماضی کی طرف دیکھنے والے بھی ہیں، مستقبل کی امید پر جینے والے بھی، غم کوش بھی ہیں، آہنگ نشاط سے مخمور بھی، ترقی پسند بھی ہیں اور غیر ترقی پسند بھی ۔

میں ترقی پسندوں کو نئی شاعری میں شامل سمجھوں گا۔ میرے خیال میں صرف وہی نئے شاعر نہیں جو موت، تنہائی، جبر حیات، اکتاہٹ، بے بسی، عدم مقصدیت کی باتیں کرتے ہیں یا محض چونکا دینے والی ترکیبیں، بے ربط فقرے، بے معنی علامات اور بے کیف استعارے استعمال کرتے ہیں ترقی پسند شاعر بھی علامات، استعارے، جدید.. تراکیب استعمال کر رہے ہیں لیکن اُن کا زندگی اور فن کی طرف رویہ مختلف ہے، وہ بھی نئی زندگی میں سائنس، مشین، معاشی عدم مساوات، سیاسی دباؤ اور استحصال سے پیدا ہونے والی کشمکش کا شعور رکھتے ہیں لیکن جمال حیات اور شعور دار تقا کے منکر نہیں ہیں۔ ان کی شاعری میں کس بات کی کمی ہے کہ انھیں نیا شاعر یا ان کی .... تخلیقات کو نئی شاعری نہ کہا جائے؟ جو لوگ نئی شاعری کی اصطلاح کو ایک خاص قسم کی شاعری کے لئے استعمال کرتے ہیں میں ان سے متفق نہیں ہوں۔ ان میں سے کئی ایسے ہیں جنھیں نئی زندگی کا شعور ہی نہیں ہے، وہ نئے کا محض سطحی مفہوم رکھتے ہیں۔

(۲)۔ ہر زمانے میں — نیا ہو یا پرانا — کچھ انسانی مسائل ایسے رہے ہیں جنھیں شعرا نے اپنا موضوع بنایا ہے۔ یہ مسائل اپنی ذات سے متعلق بھی ہو سکتے ہیں اور ذات سے باہر ان باتوں سے بھی، ذات جن کا ادراک کر سکتی ہے۔ یہ مسائل گونا گوں اور لاتعداد ہیں اور ذاتی تجربہ اور شعور کی رنگا رنگی سے طرح طرح ظاہر ہوتے ہیں۔ جنھیں ہم مختلف علوم کی مدد سے یا جذبات کی نوعیت کے لحاظ سے کچھ موٹی موٹی قسموں میں بانٹ لیتے ہیں اور انھیں کی بنیاد پر یہ رائے قائم کرتے ہیں کہ شاعری کے موضوعات کیا ہیں۔ جہاں تک اپنی ذات کا تعلق ہے، شعرا کے تجربے یکساں ہوتے ہوئے بھی انفرادی، شخصی اور مخصوص ہو سکتے ہیں لیکن باہر کی دنیا سے شاعر کا جو رشتہ

ہے اسکی طرف اس کا رویہ اس کے شعور، مطالعہ، مشاہدہ، بصیرت حیات، نصب العین اور دائرہ فکر و عمل سے متعین ہوگا۔ میرے خیال میں اس کے بہت سے پہلو ایسے ہیں جو ہر عہد میں نئے حالات کے ماتحت جذباتی یا ذہنی تحریک پیدا کرتے رہیں گے۔ اگر کچھ دن پہلے محبت، غمِ زندگی، احساسِ حسن اور ناانصافی سے نفرت، غلامی پر آزادی کو ترجیح، موت کے مقابلہ میں زندگی کی خواہش نیکی، دردمندی، انسانی دوستی کے تصورات شاعری کا موضوع بن سکتے تھے تو آج کیوں نہیں بن سکتے؟ کون سی گتھیاں ہیں جو حل ہو گئی ہیں یا جن کے متعلق سوچنا، جن کی نشتریت کو محسوس کرنا بنجر زمین میں ہل چلانا ہے؟ اظہار کے طریقے فرسودہ ہو جاتے ہیں، موضوعات جنھیں انسان محسوس کرتا ہے فرسودہ نہیں ہوتے۔

(۳)۔ میں نئی شاعری کے متعلق اپنا خیال ظاہر کر چکا ہوں۔ جسے اصطلاحی مفہوم میں نئی شاعری کہا جاتا ہے وہ تو محض حیوانی ردِ عمل کی قائل ہے، مثبت طور پر وہ کسی قسم کی ذمہ داری قبول ہی نہیں کرتی، اُسے پورا کیسے کرے گی۔ ہاں کچھ نئے شاعر ضرور اسکی کوشش کر رہے ہیں لیکن یہ ملحوظ رکھنا چاہیئے کہ شاعری کتنی ہی عظیم ہو زندگی کے ہر پہلو کا احاطہ نہیں کر سکتی اور نہ شعور کے ہر پہلو کو آسودہ کر سکتی ہے۔

(۴) محض اظہار تو کافی نہیں ہے مگر ہر اظہار شعوری کوشش کے بغیر بھی کچھ ترسیل کرتا ہے۔ اگر اظہار ہی میں ابہام یا کوئی لفظی اور معنوی نقص ہوگا تو البتہ ترسیل کی کمی رہ جائے گی۔ بدقسمتی سے نئی شاعری کو ایک علاحدہ صنف، یا اسلوب شاعری کی حیثیت سے فروغ دینے کے خواہش مند اس کی فکر نہیں کرتے کہ ان کی بات سمجھی جائے۔ بلکہ اکثر تو اس پر فخر کرتے ہیں کہ ان کے سمجھنے والے

محض چند برگزیدہ لوگ ہیں۔ وہ چاہتے ہیں کہ انکا جس طرح جی چاہے اظہار خیال کریں، کسی کو یہ کہنے کا حق نہیں ہے کہ بات واضح نہیں ہوئی، کسی کلی نے کوئی ردِ عمل پیدا نہیں کیا، شعر یا نظم کا مفہوم سمجھ میں نہیں آیا۔ قاری اور ناقد اگر واقعی شعر و سخن کا کوئی تجربہ، کسی قسم کا ذوق، معمولی احساس جمال بھی رکھتا ہے تو اپنی پسند کو روک ہی نہیں سکتا، وہ تو پڑھنے اور سمجھنے کے لئے بے چین ہے لیکن اگر سمجھ نہ سکے کسی قسم کی لطافت اس کے دل کو نہ چھوئے، کوئی موضوع اس کے ذہن میں ہلچل نہ پیدا کرے تو وہ کیا کرے؟ کچھ نئے شاعر اظہار کی بے چارگی، موضوع کی سطحیت، خیال کی بے ربطی کو قاری کی نارسائی ذہن یا عدم صلاحیت کے سر تھوپنے کی کوشش کرتے ہیں، انھیں کبھی اپنی شاعری کو بھی دیکھنا چاہیئے۔

(۵) نئے شعراء کون ہیں اور کون نہیں ہیں، ہر نئی شاعری کا علم بردار اپنی الگ الگ فہرست بناتا ہے۔ ایسے میں کس کا نام لیا جائے اور کس کا چھوڑا جائے۔ بعض کی اکثر، بعض کی کچھ نظمیں نئے شعور فن اور شعور حیات کی حامل ہوتی ہیں، چند نظمیں یا چند اشعار تو سبھی کے یہاں ایسے مل جائیں گے جن کی داد دی جا سکتی ہے اور جنھیں پڑھکر یا سن کر احساس مسرت جاگ اٹھتا ہے۔ ایسی صورت میں اگر نام گنائے جائیں تو کوئی فائدہ نہ ہوگا۔ یہ البتہ کہہ سکتا ہوں کہ جتنی نظمیں رسائل میں دیکھ سکتا ہوں اور جتنے مجموعے دستیاب ہو جاتے ہیں انھیں پڑھ لینا شروع کرتا ہوں اور یہ بھی سمجھنے کی کوشش کرتا ہوں کہ مجھے کوئی نظم کیوں پسند نہ آئی اور کیوں میرے اوپر سے میرے دل یا ذہن کو چھوئے بغیر گذر گئی۔

(۶)۔ میں اس بات کا قائل نہیں ہوں کہ جب تک کوئی شاعر نصاب تعلیم میں شامل نہیں ہوتا اس کو سمجھا یا پسند نہیں کیا جا سکتا۔ نصاب تعلیم تو محض ایک

اشاریہ ہے ۔ اس طرح میں یہ بھی نہیں سمجھتا کہ زاویۂ تنقید میں باقاعدہ کسی تجویز کے ذریعہ کوئی تبدیلی کی جائے تاکہ نئی شاعری سمجھ میں آئے ۔ شاعر کی تخلیقی قوت، شاعری کے اندر چھپی ہوئی فنی طاقت، معنی کی گہرائی اور انداز بیان کی دلآویزی خود اپنا حلقہ پیدا کرتی ہے، پڑھنے والے نصاب اور ناقد کے علی الرغم اُسے پڑھتے اور پسند کرتے ہیں اور جب وہ شاعر ادبی سرمایہ کا جزو بن جاتا ہے تو نصاب میں بھی داخل کیا جاتا ہے اور اس پر کتابیں بھی لکھی جاتی ہیں ۔ یہ طریق کار الٹا ہوگا کہ کوئی کتاب یا نظم نصاب میں اس لئے داخل کی جائے کہ اس کی اہمیت نمایاں ہو ۔ نئی شاعری کو ایک علاحدہ " گلٹ " بننے کے بجائے ادبی روایت کا جز بننا چاہیئے، جو قاری اور ناقد اُس کے محاسن سمجھتے ہیں انھیں ان کے متعلق بغیر جھنجلاہٹ اور غصہ کے لکھنا چاہیئے، جو نہیں سمجھتے ہیں انھیں گالیاں دینے کے بجائے سمجھانے کی کوشش کرنا چاہیئے ۔ نئے شاعروں کو یہ یاد رکھنا چاہیئے، کہ شاعری مانگے تانگے کے مواد اور اسلوب سے پنپ نہیں سکتی، اسے قومی شعور اور زبان کے ادبی مزاج سے مکمل طور پر نہیں تو کسی حد تک ہم آہنگ ہونا چاہیئے ۔ جبھی اُسے شاعری کی طرح پڑھا جائے گا ۔

# عمیق حنفی

(۱) نئی شاعری آج کے انسان کے ادراک و احساس کا اظہار ہے ۔ نیا شاعر اپنی ذات کے وسیلے سے باہر رو نما ہونے والی تبدیلیوں کے اثرات قبول کرتا ہے اور اس کے آہستہ رو جذبات پر ان تند خو اور بلا خیز تبدیلیوں کے جو عکس پڑتے ہیں انھیں دکھاتا ہے ۔ یہ شاعر خود دار ہے، خود شناسی کے لئے بیقرار ہے

اور اسکا قلم غیر شاعرانہ قوتوں کی جنبش ابرو پر نہیں بلکہ اس کی اپنی ذات کے کرب کی لَے پر رقص کرتا ہے ۔ وہ اپنے فکر و فن کا دائرہ اپنی ذات کو مرکز مان کر کھینچتا ہے اور اس دائرے کے محیط میں حیات و کائنات کو گردش کرتا ہوا پاتا ہے

ہمارا عہد بھی عجیب ہے ۔ رفتار تیز تر ہے ۔ ماہ و مریخ منازل سفر ہیں. کائنات ایک اکائی بنتی چلی جا رہی ہے لیکن انسان اور فطرت، انسان اور انسان کے درمیان فاصلہ اور اجنبیت بڑھ رہی ہے ۔ بے دلی اور بے حسی نے دلوں کو اسیر کر لیا ہے ۔ ذات ٹوٹ ٹوٹ کر بکھر رہی ہے ۔ سائنس اور ٹکنولوجی جہاں زندگی بخش ہیں وہیں اجتماعی موت کا ساز و سامان بھی مہیا کر رہے ہیں ۔ ماضی مہمل اور مستقبل مبہم ہوتا جا رہا ہے ۔ قدریں برعکس ہوتی جا رہی ہیں ۔ آگہی بڑھ رہی لیکن روشنی طبع مدھم ہے بے یقینی، عدم فیصلگی، نامرادی، الحاد، بحران ( ennui اور عجلت . . . . . . . excitement) کے احساسات گہرے ہوتے جا رہے ہیں ۔ فطرت اور زندگی کے اتنے راز طشت از بام ہو چکے ہیں کہ ان میں پہلے سی کشش اور دلچسپی اور Urgency نہیں رہی ۔

نئی شاعری آج کے ان تلخ و تند حقائق کا احساس اپنے قارئین میں جگا کر اور نازک صورت حال کی خطرناکی سے باخبر کر کے آج کی ترقی کی جہت متعین کرنے اور مسائل کا حل ڈھونڈھنے کی ضرورت کا احساس دلانا چاہتی ہے ۔ اختصار، اقتصادِ الفاظ، منطق کے بجائے تلازمۂ خیال، جذبات کی فضول خرچی سے احتراز، عام انسان سے واسطہ، ذاتی تجربات و مشاہدات و واردات، حسی تجربات کا اظہار اور دوش و فردا پر امروز کو ترجیح دینا اس کی خصوصیات ہیں ۔ نئی شاعری کی امیجری، لفظیات اور روز بول چال اور عام فکری اور جذباتی عوامل کے

قریب تر ہے۔ نئی شاعری کو بڑے، موضوعات، عظیم شخصیات اور ماہیت و مقدر عالم کے نکات کی احتیاج نہیں۔ انسان، انسانی زندگی اور انسانیت اس کے لئے عرفان کے سرچشمے ہیں understatement کی قائل ہوتے ہوئے بھی نئی شاعری... بے باکی، بے لاگی، بے حجابی سے کام لیتی ہے۔ دل و دماغ اور روح ہی سے نہیں اسے جسم سے بھی محبت ہے اور وہ سیاست، مذہب، اخلاق، روایات، اقدار وغیرہ کی قربانگاہ پر انسان اور انسانیت کی قربانی کو گناہ کبیرہ سمجھتی ہے۔ اس میں غصہ ہے، جھنجلاہٹ ہے، خلوص ہے، قید و بند کو توڑنے اور مکمل آزادی حاصل کرنے کی بے پناہ خواہش ہے۔ وہ روایت کو آگے بڑھاتی ہے اور جب روایت ساتھ نہیں دے پاتی تو اسے پیچھے چھوڑکر اور جب آڑے آتی ہے تو راستے سے ہٹا کر آگے بڑھ جاتی ہے۔ نئی شاعری حقائق و اشیا، و حالات سے نئے حسی اور جذباتی رشتوں کی تلاش میں ہے۔ یہ رشتے وسیلۂ ذات ہی سے میسر آئیں گے۔ ایسا اسے یقین ہے۔ نئی شاعری بیان و اظہار کی حد تک بھلے مقامی یا ملکی قیود کی پابند ہو مگر شعور و احساس کے لحاظ سے عالمگیر اور آفاقی ہے۔ سیاست، جغرافیہ اور نسل انسان کو منقسم نہیں کرسکتی۔ ممالک و اقوام کی حدبندیاں اپنی جگہ ہیں لیکن یہ حقیقت ہے کہ آج ہماری پوری دنیا تاریخ و معاشرت کے ایک اور یکساں دور سے گزر رہی ہے۔ برکات و آفات ہمہ گیر ہیں۔

نئی اور پرانی شاعری میں کئی امتیازی خطوط ہیں۔ پرانی شاعری زبان و بیان ہی کو سب کچھ سمجھتی ہے اس کی نظر میں شاعر الفاظ کا صناع اور تمثالات کا ہنرمند Master of Words & Maker of images ہے اس کے پلے میں چند ... Stock ideas ہیں، فرسودہ روایات و متعرفات

کا احترام و اتباع اس پر فرض ہے ۔ شاعرانہ زبان اور عروض کے بارے میں
اس کے مفروضات نہایت سخت اور Rigid ہیں۔ غرض ہنر اس کا مقصود ہے۔
اس کی لفظیات ہی نہیں فکر و احساس اور جمالیات بھی پہلے سے طے شدہ
اور Fixed ہیں۔ سکہ بند زبان و بیان، ڈھلی ڈھلائی صنعتیں اور
بندھے ٹکے خیالات کے کرتب دکھانا اس کا کمال ہے ۔

نئی شاعری ترقی پسند شاعری کی طرح شاعر کے عقائد اور فرائض منصبی
کو شاعری پر افضلیت اور فوقیت نہیں دیتی۔ اس کی نظر میں شاعری انسان
کے شعور و جذبات و احساس کا اظہار ہے نہ کہ سماج اور سیاست کا آلہ کار۔
کلچر، مذہب، اخلاق، قانون، سیاسی اور سماجی نظام انسان نے اپنے لیے
بنائے انسان ان کے لیے نہیں بنا۔ ترقی پسند شاعری ایک مخصوص اور محدود
سیاسی مسلک سے بری طرح مشروط تھی ۔ اس کے لیے اس کی مخصوص مقصدیت
ہر شے، حتیٰ کہ انسان سے بھی افضل تھی ۔ اس میں نظریاتی اعتبار سے ایک
مذہبی قسم کا کٹرپن پیدا ہو گیا تھا۔ کلاسکی آئیڈیلس کی فرسودگی اور روحانی
آدرشوں کی لغویت کو رد کر کے اس نے حقیقت پسندی اور معقولیت کو بیشک
اپنایا تھا لیکن حقیقت اور معقولیت کی تعریف جملہ حقوق ایک مخصوص سیاسی
جماعت کے نام محفوظ کر دیئے تھے ۔ زبان و بیان، اسالیب، تیکنک اور
فارم کے ضمن میں ترقی پسند شاعری نے نئی راہیں نکالی تھیں لیکن یہ تمام راہیں
صرف ایک ہی منزلِ مقصود کی طرف جاتی تھیں ۔ نئی شاعری ہر قسم کے جبر و استحصال
کے خلاف ہے ۔ اس کا کینوس زیادہ وسیع ہے اور اس کے تجربات میں
بڑی ہمہ گیری ہے ۔

(۴) نئی شاعری سے پہلے اردو شعراء کے سامنے جو تصورات اور آئیڈیلس تھے وہ موجودہ صورتِ حال میں خارج از وقت اور خارج از مقام ہیں۔ تصورات اور آدرش حقائق سے فرار اختیار کرنے میں معاون ہوتے ہیں اور زندگی کرنے کے بجائے زندگی گزارنے میں مدد کرتے ہیں۔ ان کا نشہ جنون پرور ہوتا ہے۔

آج خاندان کی اکائی بکھر چکی ہے۔ پیشہ موروثی اور آبائی نہیں رہا۔ تلاش معاش نے دربدری کو فروغ دیا ہے۔ مائیکل رابرٹس لکھتا ہے: "سائنس کی ترقی نے اور صنعتی تبدیلیوں نے اس کلچر کو بالکل تباہ کر دیا ہے جو زرعی بنیادوں پر قائم تھا۔ جیسے جیسے تعلیم و تدریس کی بنیاد زیادہ سے زیادہ سائنٹیفک ہوتی گئی ویسے ویسے قدیم مذہبی اور اخلاقی آدرشوں کا زوال بھی ہوتا گیا۔ مذہب اور کلاسکس سے ہمیں اساطیری داستانوں کا جو ذخیرہ مل جاتا ہے وہ سماجی مقاصد اور سماج میں فرد کے فرائض کی نشان دہی کرتا تھا۔ اب وہ سرچشمہ بھی خشک ہو گیا ہے۔ اس سے جو بدحالی اور افراتفری پیدا ہوئی ہے اس نے سنجیدہ اور ذمہ دار شاعر کو متفکر و پریشان کر دیا ہے، خواہ وہ دنیا کے کسی حصے کا کیوں نہ ہو۔"

عورت اور فطرت کی پُراسراریت اور رومانی دلکشی تقریباً ختم ہو چکی ہے۔ بیشتر حجابات اٹھ چکے ہیں۔ محبوبہ پر اب کوئی عاشق Reservation Slip نہیں لگاتا۔ ضبطِ تولید کے بڑھتے ہوئے تقاضوں نے سیکس کو تولید اور اخلاق دونوں سے جدا کر دیا ہے۔ عشق اب نہ جنون ہے نہ ایمان۔ دوستی، رفاقت، ہمدردی اور ہمنفسی کے جذبے نے پرانے تصورِ عشق کی جگہ لے لی ہے۔ سیکس کی طرف آج کے شاعر کا رویہ ہے کہ وصل مداوائے غم تنہائی ہے اور ایک ایسی

عریاں اور فاش حقیقتِ حیات جس کی پردہ داری غیر ضروری ہے

وطنیت اور قومیت پر بین الاقوامیت اور آفاقیت روز بروز فوقیت حاصل کرتی جارہی ہے۔ آزادی اور امن سیاسی نعروں کے روپ میں ناکام ہو چکے ہیں اور یہ بات واضح ہو چکی ہے کہ جب تک سیاست کا تمام شعبہ ہائے حیات پر کلی اقتدار اور تسلط ہے امن و آزادی کا خواب شرمندۂ تعبیر نہیں ہو سکتا۔

سنتوں، بھگتوں، صوفیوں اور ہر عہد کے سچے شاعروں کا ایک آئیڈیل یعنی.. انسانیت آج بھی زندہ و تابندہ ہے بس دشواری اتنی ہے کہ اسے آج کی میکانکی اور ایٹمی معاشرت میں کیسے حاصل کیا جائے۔

(۳) نئی شاعری حسی تجربات کے اظہار کا نام ہے۔ ذاتی احساس نئی شاعری میں کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔ حالات و واقعات آئینۂ ادراک پر اور شیشۂ احساس پر جو بھی عکس ڈالتے ہیں نئی شاعری انھیں ظاہر کر دیتی ہے۔ ذات کے آئینہ میں کائنات کا عکس دکھاتی ہے۔ چونکہ نئی شاعری آج کے ذہن و احساس کی شاعری ہے اسلئے آج کے تہذیبی، علمی اور ذہنی افق اور ذہن و احساس کا نفسیاتی پس منظر اس میں کہیں سطروں میں اور کہیں بین السطور نظر آتا ہی ہے۔

تہذیبی اور علمی آفاق کا اظہار نئی شاعری میں بیانیہ اور بلند بانگ انداز میں نہیں ہوتا کیونکہ نئی شاعری ہنگامی اور موضوعاتی نہیں ہے۔ نیا شاعر نہ قصیدہ گو ہے نہ نوحہ گر اور نہ تاریخ نگار۔ وہ تو جذبات اور احساسات کو لفظوں اور آوازوں میں پیش کرتا ہے۔ اسکی امیجیں، علامتیں، استعارے، حوالے، اشارے اور پیٹرن اپنے عہد کے تہذیبی اور علمی اور ذہنی آفاق کے مختلف عکس گھیر لیتے ہیں۔ نئی شاعری نے اردو شاعری کو بین الاقوامی سطح پر پہنچا دیا ہے۔

(۴)۔ اظہار دراصل ابلاغ ہی کا دوسرا نام ہے سمجھنا یا نہ سمجھنا قاری کے موڈ، صلاحیت تربیت اور مزاج پر منحصر ہے۔ ابہام تخلیق میں بہت کم ہوتا ہے قاری کے ذہن میں۔۔ زیادہ۔ قاری کو اگر پہلے سے خوف زدہ نہ کیا جائے۔ اور اس پر روایتی طریق افہام و تفہیم کو مسلط نہ کیا جائے تو اس کا ذہن نئی شاعری کے مافی الضمیر تک یقیناً پہنچ جائیگا۔ یہ بات ایک حد تک ٹھیک ہے کہ نئی شاعری کے نام پر بعض تخلیقات ایسی بھی سامنے آجاتی ہیں جن میں اظہار کے ابلاغی امکانات کو ذاتی علائم، الفاظ کے فنتاشیائی۔۔ استعمال اور لاشعوری اور رویائی امیجوں کے ذریعے بہت ہی کند کر دیا گیا ہو۔ بہر حال نئی شاعری کا مبینہ ابہام ایک بہت بڑی حد تک تنقید و تدریس کی فرض ناشناسی، (symbols) تساہلی اور نقادوں کے خوفِ جدت کے باعث ہے۔ اگر نئی شاعری میں قارئین کی دلچسپی اور ذوق پیدا کرنے اور نئی شاعری کے تخلیقی عوامل زاویۂ فکر و فن، تیکنک اور اسالیب کی تعلیم دینے میں ناقدین و مدرسین ادب نے خلوص کے ساتھ کوئی قدم اٹھا ہوتا تو ابہام کی یہ شکایت عام نہ ہوتی۔

جدید شعراء نے اپنے مجموعوں کے پیش لفظ، مضامین، تبصرے، تجزیے اور مکاتبت کے ذریعے نئی شاعری کے لئے مناسب اور موافق فضا تیار کرنے کی پرخلوص کوششیں کی ہیں۔ ادبی دنیا، سوغات (جدید نظم نمبر) اور اوراق میں نظموں کے تجزیاتی مطالعے کے سلسلے بھی کافی مفید ثابت ہوئے ہیں۔

(۵) ظاہر ہے کہ نئی شاعری کی حدود کا تعین اسطرح تو نہیں کیا جا سکتا جسطرح کسی علاقے کا نقشہ بنایا جاتا ہے نئی شاعری نہ کوئی مکتبِ فکر و فن ہے نہ منظم۔۔۔ تحریک۔ اسکا نہ کوئی منشور ہے اور نہ کوئی لائحہ عمل۔ افراد کی شاعری ہے؛ ذہن و۔۔ احساس کا وسیلہ ذات سے غیر مشروط اظہار ہے۔ لیکن چونکہ ہر نیا شاعر (بشرطیکہ وہ شاعر

ہو اور دنیا ہو) ذہن و احساس کی خالص انسانی سطح پر تجربہ حاصل کرتا ہے اور خالص انسانی سطح پر اسکا اظہار کرتا ہے اس لیے نئی شاعری میں فکر، احساس اور اظہار کی متعدد مشترکہ قدریں اپنے آپ پیدا ہوگئی ہیں۔ کچھ اور مماثلتیں ہیں جو تمام دنیا کی نئی شاعری میں مشترک ہیں۔ یہ اشتراک مراسلات و مواصلات کی جدید سہولتوں اور مطالعے اور مشاہدے کے نئے آفاق کی وسعتوں تک نئے شاعر کی رسائی کے باعث پیدا ہوا ہے اور شاعری کے فنی اور ابلاغی پہلو میں نمایاں ہے۔ ایک اور حقیقت ہے جس نے حدود کے تعین کا مسئلہ الجھا دیا ہے۔ آج نئی شاعری میں جدید، جدید تر، اور جدید ترین شعراء کی تخلیقات روز بروز شامل ہو رہی ہیں۔ ان میں ان شعراء کے تجربات بھی شامل ہیں جنھیں ذہنی اور حسی آزادی کے تقاضوں اور آج کی زندگی کی بوریت اور لایعنیت کے تصورات نے اسمائے اشیاء کے انبار لگانے اور ... Albumnutula کو ایک قائم بالذات فنی اور جمالیاتی قدر کی صورت قبول کرنے پر اکسایا ہے۔ یہ لوگ علامت نگاروں اور شعور کی رو میں بہنے والوں کو بھی کئی کوس پیچھے چھوڑ گئے ہیں۔ یہ جدید ترین شعراء ذہین بھی ہیں اور پڑھے لکھے بھی اور ان کے پاس اپنے تجربات کے سماجی اور نفسیاتی جوازوں کی بھی کمی نہیں لیکن ان کی مساعئ جمیلہ کی جہت ابھی پردۂ غیب سے باہر نہیں آسکی ہے۔ پھر بھی اردو کی نئی شاعری میں نئے شعور و احساس کی صورت و سیرت کا واضح تصور قائم کرنا ناممکن نہیں ہے۔ میں نئی شاعری کا نصاب مرتب کرنے کے موڈ میں نہیں ہوں، اس لئے ان نئے شاعروں کی ایک مکمل نہ سہی کافی طویل فہرست یہاں پیش کر رہا ہوں جن کی تخلیقات کا مطالعہ نئی شاعری کی خوبیوں اور خامیوں کا اندازہ لگانے میں قارئین اور ناقدین کی مدد کر سکتا ہے:

ابن انشا، احمد فراز، احمد ہمیش، اختر الایمان، افتخار جالب، انیس ناگی، باقر مہدی

بشر نواز، بلراج کومل، بمل کرشن اشک، تصدق حسین خالد، جلیل حشمی، جمیل ملک، خلیل الرحمٰن اعظمی، راج نراین راز، زاہد، ڈار، ساقی فاروقی، سلیم الرحمٰن، شاذ تمکنت، شاد عارفی، شفیق فاطمہ شعریٰ، شہاب جعفری، شہریار، شہزاد احمد، ضیا جالندھری، ظفر اقبال، ظہور نظر، عادل منصوری، عارف عبدالمتین، عباس اطہر، عتیق تابش، عزیز تمنائی، عمیق حنفی، فارغ بخاری، فضل تابش، فہمیدہ ریاض، قاضی سلیم، قیوم نظر، کمار پاشی، گوپال متل، مجید امجد، محمد سلیم الرحمٰن، محمد علوی، محمود ایاز، مختار صدیقی، مخمور سعیدی، مظفر حنفی، حبیب الرحمٰن، منیر نیازی، میراجی، ناصر کاظمی، ندا فاضلی، نذیر احمد ناجی، ن۔م۔ راشد، وحید اختر، وزیر آغا، یوسف ظفر۔

یہاں مجھے نئے شاعروں کی چھان بین اور جانچ پرکھ نہیں کرنی ہے لیکن اتنا ضرور کہنا چاہتا ہوں کہ دو چار نئے شاعر آج بھی مجاز و فراق یا فراق و فیض کے طرز فکر و فن کو روایت کی طرح اختیار کئے ہوئے ہیں اور اس روایت کو آگے بڑھانے کا نام ہی ان کے لئے جدت ہے۔ بعض ایسے ہیں جنھیں نو کلاسکی اور بعض کو نو رومانی کہا جاسکتا ہے۔ بعض پر ترقی پسند شاعری کا خمار اب تک طاری ہے اور انھیں موضوعاتی اور ہنگامی نظمیں کہہ ڈالنے میں کوئی عار نہیں۔ فیض، ندیم، سردار، جاں نثار، وامق، سلام، محمود جالندھری، فکر تونسوی، رفعت سروش، مخدوم، راہی، معصوم رضا... وغیرہ کی ایسی نظمیں جن میں خطابت، تبلیغ مقاصد اور اظہار عقائد کے بجائے اظہار ذات ہوا ہے نئی شاعری کی اچھی مثالیں ہیں۔

(۶)۔ اردو ادب کا نصاب تعلیم نہایت نامعقول، فرسودہ، پچھڑا ہوا اور... Sadda ka mam ہے۔ ظاہر ہے کہ کوچوانی کی ٹریننگ پایا ہوا شخص ....

ہوائی جہاز یا موٹر کار نہیں چلا سکتا۔ ہماری درسگاہیں ادب کے نام پر تاریخ و آثار پر ادب کی تعلیم دیتی ہیں۔ اب تک کوئی یونیورسٹی جدید اُردو ادب میں ایم اے کی ڈگری دینے کی ضرورت ہی محسوس نہیں کر سکی۔ اگر جدید اردو ادب کی ایم اے کا جداگانہ نصاب نہیں تیار کیا جاتا تو کم از کم اتنا ہی کر دیا جائے کہ ۱۸۵۷ سے ۱۹۳۶ء تک کے ادب اور ۱۹۳۶ تا حال کے ادب میں متعلمین کو Optional دیدیا جائے۔ اس کے علاوہ جدید ادب پر ایکسٹینشن لکچر زبھی کرائے جا سکتے ہیں۔

شاعری پر سیاست اور سماج اور اخلاق کی کمین گاہ سے اصطلاحات کے تیر چلانے کو جو ناقدین اپنے فن کا کمال سمجھتے ہیں وہ نئی شاعری پر شب خون مار کر اب بھی خوش ہو جاتے ہیں۔ اگر مقدمے کی سماعت اور طرفین کے شواہد پر جرح کے بغیر فیصلہ صادر کرنے کا فن کسی سے سیکھنا ہو تو کوئی اُردو کے ناقدین کرام سے رجوع کرے۔

نئی شاعری کے رجحانات، تخلیقی عوامل، طرز احساس، فکر Modern sensibilities طریق اظہار، اسالیب، تیکنک وغیرہ سے قارئین کو روشناس کرانے اور نیا شاعر کیا کہتا ہے؟ کیوں کہتا ہے؟ کیسے کہتا ہے؟ ان سوالات کا جواب دینے سے پہلے ہی ہمارے ناقدین نئی شاعری کے مستقبل کے تاریک ہونے کی پیشین گوئی کر دیتے ہیں۔

یہ زاویہ تنقید کم از کم نئی شاعری کے لئے صحیح نہیں ہے۔ اگر تنقید کے فرائض منصبی میں یہ بھی داخل ہے کہ وہ شاعری میں رونما ہونے والے تغیرات اور واقعات و حادثات سے قارئین کو باخبر رکھے اور یہ بتائے کہ کیا ہو رہا ہے؟ کیوں؟ کیسے ہو رہا ہے؟ کیسا ہو رہا ہے؟ تو اصطلاحات اور فارمولوں کے چکر توڑ کر نئی شاعری کی خامیاں، کمیاں اور عیوب کی نشاندہی کرنے سے پہلے تنقید کو نئی شاعری سمجھنے اور سمجھانے کی پُر خلوص

کوشش کرنی چاہیے۔ تشریح، تفسیر اور تغیر کی منزل سے گزرنے کے بعد ہی تنقید، تقدیر اور تحسین کی منزل آتی ہے۔

اس سوال کا جواب دینا میرے بجائے کسی ناقد کے لیے زیادہ آسان ہوگا۔ میرے جواب سے یہ غلط فہمی بھی ہو سکتی ہے کہ میں تنقید کی عدم توجہی اور کم التفاتی کا شاکی ہوں یا یہ کہ میں نئی شاعری کو تنقید کا محتاج کرم اور تنقید کی سند کا مرہون منت سمجھتا ہوں۔ ایسا نہیں ہے۔ سوال شاعری کے بقا یا فلاح و بہبود کا نہیں اس کے ابلاغ کا ہے، ابلاغ کے مسئلے کو حل کرنے میں تنقید معاون ہو سکتی ہے بشرطیکہ وہ نئی شاعری میں دلچسپی لے اور نیا ذوق پیدا کرے۔ نئی بوطیقا کی داغ بیل ڈالے۔

خلیل الرحمٰن اعظمی، ڈاکٹر محمد حسن، جمیل جالبی، افتخار جالب، ڈاکٹر وزیر آغا، سلیم احمد، شمیم احمد، بلراج کومل، محمود ہاشمی، ریاض احمد وغیرہ نے نئی شاعری پر تنقید کی نئی راہیں نکالنے کی مستحسن کوشش کی ہے اور ان کی کوشش اہم اور سودمند بھی ... ثابت ہوتی ہے۔ لیکن یہ کوششیں ناکافی ہیں۔

## کمار پاشی

(۱-۲) نئی شاعری سے میری مراد اس شاعری سے ہے جسے میرے عہد کے انسان نے تخلیق کیا ہے۔ میرا عہد، جس میں آج سانس لے رہا ہوں تیزی کے ساتھ اپنے زوال کی جانب گامزن ہے۔ میرا شاندار ماضی اب میرے ہاتھ میں نہیں۔ نیچر کی گود میں مجھے جو سکون اور طمانیت میسر تھی وہ اب میرا مقدر نہیں رہی۔ میں جب خود کو اپنے عہد کے انسان کی جگہ رکھ کر دیکھتا ہوں تو ایک عجیب و غریب کرب سے دوچار ہوتا ہوں کہ انسان نے وہ سب کچھ کھو دیا ہے جو اس نے روز ازل حاصل کیا تھا۔ پہلے وہ

اپنی قوتوں پر زندہ تھا اور نیچر سے اسکا رشتہ بہت گہرا تھا، جس کے ذریعے وہ خود کو پہچانتا تھا۔ لیکن آج وہ مشینوں کے رحم و کرم پر ہے۔ نیچر سے اسکا رشتہ ٹوٹتا جا رہا ہے اور خدا کے ساتھ اس کے تصورات وابستہ تھے اور جن کے تحت وہ نیکی اور بدی، اچھائی اور برائی، کھرے اور کھوٹے، اجالے اور اندھیرے میں تمیز کر سکتا تھا وہ تصورات اب ختم ہو چکے ہیں۔ جس زمینی رشتے کو وہ ازلی اور ابدی رشتہ سمجھتا تھا سائنس اور ٹکنالوجی کے اس دور میں اسکا بھی زوال ہو چکا ہے۔ وہ اب جان چکا ہے کہ اس پوری کائنات میں اس کی حیثیت ایک ذرے کے برابر بھی نہیں ہے اور اسکی زمین جسے وہ ابد تک قائم و دائم سمجھتا تھا کسی بھی وقت ایٹم کی بدولت یونہی ریزہ ریزہ ہو کر بکھر سکتی ہے

آج کا انسان اب سے پہلے کے انسان سے ذہنی طور پر بہت ہی مختلف ہے۔ وہ اب زمینی فاصلوں کے کم یا ختم ہو جانے سے بین الاقوامی سطح پر ایک عالمگیر قوم میں شامل ہو چکا ہے۔ اس کا کرب اب محدود نوعیت کا نہیں رہا۔ آج چونکہ پوری کائنات کے اسرار کی گرہیں کھل چکی ہیں۔ اس کے کرب کی شدت میں بھی اضافہ ہوا ہے۔

نیا انسان خارجی وسعتوں کے سامنے خود کو ہیچ پاکر اب اپنے وجود کو تلاش کرنے نکلا ہے۔ اس کا سفر اب اپنے خارج سے باطن کی جانب ہے۔ اس لیے آج وہ خود سے ہم کلام ہے۔ سوالات نئے ہیں اور پیچیدہ ـــــ وہ ان سب کا جواب چاہتا ہے ـــــ اسکا اضطراب گہرا بھی ہے اور شدید بھی۔ اس کی آواز میں اس زوال خوردہ معاشرے کی چیخیں شامل ہیں اس لئے اس میں درد کی مدھم مدھم آنچ بھی ہے اور شدید تاثر بھی۔

(۵-۴) دراصل ادب میں جب بھی کوئی تحریک شروع ہوتی ہے، اس میں چند اچھے کے ساتھ ساتھ بہت سی برائیاں بھی در آتی ہیں۔ میں یہ نہیں کہوں گا کہ ان دنوں نئی شاعری کے نام پر جو کچھ لکھا جا رہا ہے یا لکھا جا چکا ہے وہ سب اعلیٰ درجے کا ہے اور اس میں عصری شعور جلوہ گر ہے بلکہ میں تو یہ کہنے کی اجازت چاہوں گا کہ گذشتہ چند برسوں میں ہمارے معاشرے میں جو نمایاں تبدیلیاں ہوئی ہیں ان کی واضح جھلکیاں ہمیں موجودہ دور کے بہت سے نئے شعراء کے یہاں نظر آتی ہیں۔ جن دنوں ترقی پسند تحریک کا بول بالا تھا اس زمانے میں بھی باصلاحیت لوگوں کے ساتھ غلط لوگوں کا ایک ہجوم شامل ہو گیا تھا۔ لیکن آج چند ہی برسوں میں صرف انہی لوگوں کا نام باقی رہ گیا ہے جنھوں نے اس تحریک کو فیشن کے طور پر قبول نہ کرتے ہوئے اپنی تخلیقی قوتوں سے کام لیا تھا۔ کچھ یہی حال ان دنوں نئی شاعری کی تحریک کا ہے۔ اس قافلے میں بھی بہت سے غلط قسم کے لوگ شامل ہو گئے ہیں اس بات سے مجھے قطعی انکار نہیں ہے لیکن یہ کہنا کہ نئے شعراء میں سبھی نے نئے پن کو فیشن کے طور پر اختیار کر لیا ہے بالکل غیر مناسب ہو گا۔

نئی شاعری درحقیقت نئے انسان کی خارجی اور داخلی شکست و ریخت کا اظہار ہے اور نئی شاعری کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ اس عہد کو اور اس عہد کے انسان کو اور اسکے مسائل کو سمجھا جائے۔ اس وقت میرے ذہن میں بہت سے نام ہیں، جنکے یہاں اس عہد کا عکس شعور ملتا ہے۔ اور جن کی شاعری پڑھتے ہوئے اس عہد کا انسان اپنے پورے عروج و زوال کے ساتھ ہمارے سامنے آجاتا ہے۔ مشینی زندگی، نیچر سے انسان کی ازلی وابستگی کے خاتمے، خدا کے تصور کے زوال نیز تمام پرانی اقدار کے مٹ جانے سے نیا انسان آج جن مسائل سے دوچار

ہے اور نئی اقدار کی تلاش میں جس تخلیقی کرب سے گزر رہا ہے۔ اسکی جھلک اگر آج
کے کسی شاعر کے ہاں نظر آتی ہے تو اسے نیا شاعر کہنے میں مجھے کوئی تامل نہیں ہے نئے
شاعر کا المیہ یہ ہے کہ نہ تو اسے لکھنؤ کے بالا خانوں کی چھجاتی فضا میسّر آئی اور نہ
ہی اس نے دلّی دربار کی عظمت کو اپنی آنکھوں سے دیکھا۔ اس کی جب آنکھ کھلی
تو ادھر اس کے اپنے ملکی حالات بدل چکے تھے (مثلاً ملک تقسیم ہو چکا تھا اور ایک
جاندار اور عظیم قوم۔ جس کا ایک شاندار ماضی تھا۔ دو حصّوں میں منقسم ہو گئی
تھی۔ پھر انسانیت کا قتلِ عام روز بروز بڑھتے ہوئے سرحدی جھگڑے، اقتصادی
ترقی کے لئے غیر ممالک سے جھوٹے رشتے اور ان کا مال' — اس کے ساتھ ہی سرحدوں
پر دو چھوٹی چھوٹی لڑائیاں اور ان کے بھیانک نتائج اور ادھر ملک سے باہر بھی
تمام دوسرے ممالک اور تمام قومیں کچھ اسی قسم کے انتشار میں گرفتار تھیں — اور
اب پوری انسانیت پہ ہر لمحہ منڈلاتے ہوئے تیسری عالمگیری جنگ کے ہیبت ناک
سائے ہیں۔ جو دن بہ دن گہرے ہوتے جا رہے ہیں۔ یہ سارے مسائل نئے
انسان کے مسائل ہیں اور نئی شاعری ان تمام مسائل کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے۔

(۴)۔ دراصل اب سے پہلے شعر فہمی کا معیار بہت ہی مختلف تھا۔ ہمارے بزرگ
خود کو شاعر نہیں بلکہ مداری سمجھتے تھے اور اپنے قارئین کو محض تماشائی کا درجہ
دیتے تھے۔ اب چونکہ یہ سارا کھیل مداری اور تماشائی سے متعلق تھا اس لیے
دونوں کا رشتہ بہت ہی سطحی، خارجی اور لمحاتی تھا۔ شاعر لفظوں کے بندر نچاتا تھا
اور قارئین تماشائیوں کا فرض ادا کرتے ہوئے تالیاں پیٹتے تھے۔ نئی شاعری
سے متعلق پہلی بات تو یہ ذہن نشین کر لینی چاہیئے کہ نئی شاعری مداری کا کھیل
نہیں ہے اور نہ ہی بندر کا تماشا ہے۔ نیا شاعر نہ تو خود کو مداری سمجھتا ہے اور

نہی اپنے قاری کو تماشائی کا سطحی درجہ دیتا ہے۔

گزشتہ چند برسوں میں اُردو میں جو شاعری ہوئی ہے اور جسے نئی شاعری کا نام دیا جانے لگا ہے۔ (کیونکہ وہ اپنے موضوع، ہیئت، کیفیت اور تاثر کے اعتبار سے اُردو کی چند برس پہلے تک کی تمام پرانی شاعری سے مختلف ہے) اسے شاعر اور قاری نے ملکر تخلیق کیا ہے۔ دراصل نیا شاعر قاری کو خود سے الگ کوئی انوکھی چیز تصور نہیں کرتا بلکہ اسے اپنی ذات میں شامل سمجھتا ہے۔ اسلئے اگر اب نیا شاعر یہ کہتا ہوا اسٹیج پر آتا ہے کہ ابلاغ کا مسئلہ میرا مسئلہ نہیں ہے۔ تو اس کا یہ مطلب لینا درست نہیں کہ اس نے قاری کے وجود کو یکسر فراموش کر دیا ہے۔ اور وہ اپنے اور اپنی شاعری کے درمیان قاری کی موجودگی کو ایک لعنت تصور کرتا ہے۔ بلکہ نئے شاعر نے تو قاری کو وہ مقام دیا ہے جو آج سے پہلے کبھی اسکا مقدر نہیں رہا۔ کیا یہ کم ہے کہ اب وہ تماشائی نہیں رہا بلکہ شاعر کی تخلیق میں برابر کا شریک ہے۔

اب سارا جھگڑا تو وہاں کھڑا ہوتا ہے۔ جہاں قاری اس گہرے، داخلی اور دیرپا رشتے کو قبول نہیں کرتا۔ اور خود کو پہلے کی طرح تماشائی سمجھتا ہے۔ اور یوں نئی شاعری یا نئے شاعر کا مطالعہ کرتے ہوئے تالی پیٹنے کا پرانا عمل دہرانا چاہتا ہے۔ اور اس طرح ہمارے بوڑھے نقاد ایک مسئلہ کھڑا کر دیتے ہیں کہ نئی شاعری میں ابلاغ نہیں ہے۔ نیا شاعر قاری کے وجود سے منکر ہے۔ نیا شاعر اپنی تخلیقات میں صرف لفظوں کو جمع کر رہا ہے۔ اب ان شعر فہم لوگوں کو کون سمجھائے کہ خالی الفاظ جمع کرنے کا کام تو ہمارے بزرگوں کا تھا۔ نئے شاعر کا جرم تو یہ ہے کہ اس نے بزرگوں کے تھوک سے لتھڑے، جمع شدہ الفاظ کو پاک و صاف کیا ہے۔

اور ان انھیں نئی شکل و صورت عطا کی ہے۔ دراصل نیا شاعر الفاظ کو رنگوں سے زیادہ اہمیت نہیں دیتا۔ ایک مصور جب اپنی کسی داخلی کیفیت کے اظہار کے لیے کینوس پر مختلف رنگوں کا استعمال کرتا ہے تو وہاں تمام رنگ مل کر ایک ایسے رنگ کی تخلیق کا موجب بنتے ہیں جو مصور کی اس داخلی کیفیت کو دوسرے تک منتقل کر سکے۔

نئے شاعر نے الفاظ کے ساتھ کچھ ایسا ہی رویہ اختیار کیا ہے۔ نئی شاعری کو سمجھنے کے لیے نہ تو پرانے دیوان ہی کام آسکتے ہیں اور نہ ہی لغت۔ نئی شاعری کو سمجھنے کے لئے تو الفاظ کی مدد سے شعری محرکات کا ادراک اور شاعر کے تخلیقی کرب کو محسوس کرنا بہت ضروری ہے۔ اس لئے کہ نئی شاعری میں الفاظ کی حیثیت بالکل ثانوی ہے

(ب) نئی شاعری کے ابلاغ کے سلسلے میں، میں نے اوپر کافی واضح اشارے کیے ہیں۔ چونکہ میں قاری اور شاعر کو الگ الگ تصور نہیں کرتا بلکہ شاعر کی تخلیق میں قاری کو برابر کا شریک سمجھتا ہوں اس لئے میرے نزدیک ابلاغ کوئی مسئلہ بن کر سامنے نہیں آتا۔ اور اگر بعض لوگوں کے نزدیک اس مسئلے کا واقعی کوئی وجود ہے تو ہمارے نقادوں کو اس سلسلے میں ضرور کوئی ایسی کوشش کرنی چاہیئے جس سے قاری اور شاعر کے درمیان کا فاصلہ ختم ہو سکے۔ میرا اشارہ ان نقادوں کی طرف نہیں ہے جو اپنا بھلا، بڑا فرض ادا کر چکے ہیں اور اب نئی شاعری کو بھی پرانی کسوٹی پر پرکھ کر کھوٹا ثابت کرنے پر تلے ہوئے ہیں اب ان لوگوں کو کون سمجھائے کہ بھئی کھوٹ تو آپ کی کسوٹی میں ہے نہ کہ نئی شاعری میں۔ شاعری نئی ہے تو اس کے لئے کسوٹی بھی نئی حاصل کیجئے اور اسی پر نئی شاعری کو پرکھ کر اس کا کھرا پن یا کھوٹا پن ثابت کیجئے)۔ میرا اشارہ تو ان نقادوں کی طرف ہے جو ذہنی طور پر میرے عہد میں زندہ ہیں اور جو اس عہد کو اس کی تمام غلاظتوں اور خباثتوں

سمیت قبول کرنے کی اہلیت رکھتے ہیں اور جو کسی ادب پارے کو اپنی ذاتی پسند یا نا پسند کے مطابق یا مقصدی یا غیر مقصدی ثابت کر کے قبول یا رد نہیں کرتے بلکہ نئے انسان کے مسائل کو سامنے رکھ کر شعر کا تجزیہ کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

شیروانی کا، آخری بٹن بند کر کے اور خود کو کسی تخلیق پر لاد کر اسے پسند یا نا پسند کرنے کا زمانہ لد چکا ہے۔ نئی شاعری یا نئے شاعر کو سمجھنے کے لئے ہمیں اپنی شیروانی کے اوپر والے بٹن کھولنے پڑیں گے اور وہ یوں کہ نیا شاعر نہ تو لکھنؤ کا صاحبزادہ ہے اور نہ ہی کسی دربار سے منسلک ہے۔ وہ تو سیدھا سادہ سا انسان ہے۔ اس کی شاعری اس کی ذات کا، اور اس کے عہد کے مسائل کا تجزیہ ہے جس میں کسی قسم کے تصنع یا بناوٹ کو کوئی دخل نہیں۔ اس سے کسی بزرگ کی طرح ملیں گے تو وہ آپ سے کھل کر بات نہیں کرے گا۔ اس سے ایک بے تکلف دوست کی طرح ملئے۔ اس کی باتیں آپ کو یقیناً اچھی لگیں گی۔

جن نوجوان نقادوں نے نئی شاعری یا نئے ادب کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے ......... اور نئے راستے سجھائے ہیں ان میں وزیر آغا، ریاض احمد، محمود ہاشمی، مظفر علی سید، عمیق حنفی وغیرہ کا ذکر کرنا بہت ضروری خیال کرتا ہوں چونکہ یہ لوگ تخلیقی عمل سے واقف ہیں اس لئے ان کا رویہ تمام پرانے نقادوں سے مختلف ہے اور ان کی کوششیں قابلِ قدر ہیں۔

اب آخر میں پھر وہی جملہ دہرانا چاہتا ہوں کہ نیا شاعر ایک سیدھا سادہ سا، اس عہد کا زوال خوردہ انسان ہے اور اسے ہر قسم کے تصنع یا بناوٹ سے سخت نفرت ہے۔ اس سے اسی کی طرح (ایک سیدھے سادے انسان کی طرح) ملئے اور ہاں اپنی شیروانی کے اوپر والے بٹن کھولنا مت بھولئے گا ــــــــ

ورنہ پھر وہی ابلاغ کا مسئلہ کھڑا ہو جائے گا ــــــ اور مجھے پھر یہی بات دہرانی پڑے گی کہ ابلاغ کا مسئلہ نئے شاعر کا مسئلہ نہیں ہے۔

## ڈاکٹر وارث کرمانی

(۱) نئی شاعری سے مراد وہ تخلیقی سرمایہ ہے جو ترقی پسند تحریک کے ردِّ عمل میں .. ہماری زبان میں ظاہر ہوا ہے نئی اور پرانی شاعری کے درمیان حدِ فاصل قائم کرنا ایسا ہے جیسے ذرہ کو صحرا سے الگ کرنا۔ نئی شاعری کی عمر زمانۂ حال کے تقریباً بارہ پندرہ سال کہی جا سکتی ہے جبکہ پرانی شاعری کی عمر خود زبان کی عمر کے برابر ہے ویسے خوردبین سے اگر دیکھا جائے تو یہ قلیل مدت بھی شمار کی جا سکتی ہے لیکن یہ طریقہ معتبر نہ ہوگا ہر زمانے کے لوگوں کو اپنے عہد کی شاعری قریب ہونے کی وجہ سے بڑی معلوم ہوتی ہے لیکن اکثر اوقات وہ بعد کو مسترد کر دی گئی ہے اس لیے میری رائے میں نئی شاعری کو پرانی شاعری کا حریف یا مدِ مقابل مان کر ایک حدِ فاصل قائم کرنا رائی کا پہاڑ بنانا ہوگا زیادہ سے زیادہ اسے ایک نیا دلچسپ اور حقیقت پسند رجحان کہا جا سکتا ہے جس نے نئی نسل کو متاثر کیا ہے اسی لئے اس کے مستقبل میں امکانات بھی ہیں۔

نئی شاعری ترقی پسند شاعری سے بنیادی طور پر مختلف ہے۔ ترقی پسند شاعری میں ضبط و نظم و شہریت و صناعی، مفادِ عامہ اور عزم و یقین کے میلانات پائے جاتے تھے۔ نئی شاعری میں ضبط و نظم کی جگہ بے راہ روی شہریت و صناعی کی جگہ دیہاتیت اور سادگی، مفادِ عامہ کی باتوں کی جگہ اپنا غم اور مبہم خیالات، اور عزم و یقین کے بجائے شکست اور بے یقینی کا اثر چھایا ہوا ہے یہ پوچھنا کہ نئی شاعری

ترقی پسند شاعری سے آگے ہے یا پیچھے میری رائے میں بے معنی سوال ہے۔ ادب یا شاعری کی رفتار ایک خط مستقیم پر سفر کرنے کے مترادف نہیں جس میں کسی کو آگے یا پیچھے تسلیم کیا جا سکے ادبی قدریں ایک خاص دائرے میں گردش کرتی ہیں جس میں پیچھے چھوٹ جانے والی چیز آگے پھر ملتی ہے۔

(۳)۔ نئی شاعری سے پہلے اُردو شعراء کے سامنے جو تصورات اور آدرش تھے وہ کبھی مضحکہ خیز یا فرسودہ نہیں ہو سکے ہیں ایسے تصورات اور آدرشوں کی بات کر رہا ہوں جنکی جڑیں انسانی جبلّت میں پیوست ہیں مثلاً امن و آرام کی خواہش حفظ زندگی کی تحریک یا افزائش نسل کے جنسی جذبات۔ سیاسی نصب العین البتہ فرسودہ ہو سکتے ہیں لیکن نہیں بھی جہاں تک وسیع سیاسی آدرشوں کا تعلق ہے نئی اور پرانی شاعری میں کوئی خاص فرق نہیں زندگی کو بنانے اور سنوارنے سے دونوں کو عشق رہا ہے ایک کے یہاں اس نے خروش و اشتعال کی شکل اختیار کی ہے دوسرے کے یہاں افسردگی و اضمحلال کی۔

(۳-۴) نئی شاعری عصری شعور و احساس کے اظہار کی ذمہ داری کسی حد تک پوری کر رہی ہے؟ دراصل عصری شعور ہی کے اظہار نے اسے ترقی پسند شاعری سے علیحدہ کر دیا ہے۔ ترقی پسند شاعری کی اساس عقل اور استدلال پر تھی۔ موجودہ عصری شعور کو عقل پر اعتبار نہیں رہا ہے جس کی بنا پر اس میں ناامیدی و گشدگی کی کیفیت ہے۔ سترھویں صدی عیسوی سے لیکر بیسویں صدی کے تقریباً وسط تک کا زمانہ دنیا میں عقل کا زمانہ کہا جا سکتا ہے اس زمانے میں انسان نے عقل سے نہ صرف مادی فتوحات حاصل کیں بلکہ مذہب کو بھی یا تو معقول بنایا یا نامعقول مان کر مسترد کر دیا ترقی پسند شاعری انسانی عقل کے اسی۔۔

نقطۂ عروج کی ترجمانی کرتی ہے۔ موجودہ دور کو اس نقطۂ عروج کے بعد کا قوس نزولی کہا جا سکتا ہے اور اس میں جو تھکن افسردگی اور راتار کی کیفیت ہے وہ نئی شاعری میں ظاہر ہوئی ہے تاہم یہ کہنا کہ نئی شاعری عصری شعور کے اظہار کی ذمہ داری پوری کر رہی ہے ابھی قبل از وقت ہے۔ نئی شاعری میں اظہار کے وسائل ابھی تجرباتی منزل میں ہیں۔ بحر قافیہ ردیف میں ڈھلی ہوئی پرزور خطابتیں جس طرح ترقی پسندوں کے ایمان واعتقاد کو ظاہر کرتی تھیں وہ صورت یہاں نہیں ہے ترقی پسند شاعر مذہبی ملّاؤں کی طرح توانا اور تندرست تھے نئے شاعر الحاد اور بے یقینی کی وجہ سے لاغر اور کمزور ہیں کوئی بھوکا ہے کوئی خفا ہے ان کے سروں پر شامت ہے سامنے ٹوٹی ہوئی بحروں اور گھسے ہوئے الفاظ کا ایک ڈھیر ہے جسے جوڑ کر یہ لوگ اپنی بات کہنا چاہتے ہیں لیکن پوری طرح کہہ نہیں پاتے کہیں الفاظ دھوکہ دے جاتے ہیں۔ کہیں مطلب مبہم ہو جاتا ہے اور کہیں آواز میں لکنت پیدا ہو جاتی ہے اسی لیے نئی شاعری میں قاریئن سے تخاطب کے مقابلہ پر خود نگری و خود کلامی کی کیفیت زیادہ ہے پرانے قارئین بلکہ عمر دراز نقاد بھی اگر اسے پورے طور پر نہ سمجھ سکیں تو کوئی تعجب کی بات نہیں اس لئے کہ اس آزار اور اس کے اظہار کے کرب سے ناواقف ہیں یہ ضرور ہے کہ آگے چلکر قاری و شاعر کا یہ فاصلہ آہستہ آہستہ ختم ہو جائے گا۔

(۵) بعض شاعروں کے نام گنوانا درست طریقہ نہیں اس میں غلط انتخاب کے خاصے امکانات رہتے ہیں اس عرصے میں بہت سے شعری مجموعے شائع ہوئے ہیں انھیں پڑھ کر ہم ایک اندازہ لگا سکتے ہیں۔

(۶) نصاب تعلیم اور زاویۂ تنقید کے ذریعہ ان تمام عناصر کا محاسبہ مناسب

ہوگا جنھوں نے نئی شاعری کو جنم دیا ہے دوسری عالمی جنگ کے بعد دنیا میں جو سیاسی معاشی اور نفسیاتی تبدیلیاں ہوئی ہیں انھیں ذہن نشین کرنے سے نئی شاعری کافی حد تک بھی جاسکتی ہے جہاں تک زاویہ تنقید کا تعلق ہے اس میں ایک بنیادی تبدیلی کی ضرورت ہوگی جس کی طرف میں اپنے ایک اور مضمون " جدید شعری تنقید " میں تفصیل سے میں اشارہ کرچکا ہوں ۔ پرانی تنقید ( خاص طور سے ترقی پسند تنقید ) شعری سرمائے کا تجزیہ سائنٹیفک نقطہ نظر سے کرتی تھی نئی شاعری کے لئے تنقید کو نیم شاعرانہ اور نیم فلسفیانہ ہونا پڑے گا ، یعنی سابقہ تنقید کے برخلاف اسے نظموں کے تاثراتی ردعمل پر اصرار کرنا ہوگا اور ان نظموں کی مخصوص کیفیت جتنے فاصلے تک ناقد کی قوت متخیلہ کو لے جائے اور اس ذہنی سفر میں جن تجربات کا لطف یا کرب اُسے حاصل ہوا سے بھی تنقید میں قاری تک پہچانا ضروری ہوگا

## شمس الرحمٰن فاروقی

(۱) خالص میکانکی اور زمانی نقطۂ نظر سے " نئی شاعری " سے میں وہ شاعری مراد لیتا ہوں جو ۱۹۵۵ء کے بعد تخلیق ہوئی ہو ۔ ۱۹۵۵ء کے پہلے کے ادب کو میں نیا نہیں سمجھتا ہوں ۔ اسکا مطلب یہ نہیں کہ ۱۹۵۵ء کے بعد جو کچھ بھی لکھا گیا وہ سب نئی شاعری کے زمرے میں آتا ہے ، اور یہ بھی نہیں کہ ۱۹۵۵ء کے پہلے کے ادب میں " جدیدیت " کے عناصر نہیں ملتے ۔ میری اس تعین زمانی کی حیثیت صرف ایک point of Reference کی ہے ۔ داخلی اور معنوی حیثیت سے میں اس شاعری کو جدید سمجھتا ہوں جو ہمارے دور کے احساس جرم ، خوف تنہائی ، کیفیت انتشار ، اور اس ذہنی بے چینی کا کسی نہ کسی نہج سے ) اظہار کرتی ہو جو جدید صنعتی اور مشینی اور میکانکی تہذیب کی لائی ہوئی عادی

خوش حالی، ذہنی کھوکھلے پن، روحانی دیوالیہ پن اور احساس بیچارگی کا عطیہ ہے۔
جدید ادب گرتی ہوئی چھتوں، اور لڑکھڑاتے ہوئے سہاروں اور لاتعداد بھول...
بھلیوں کے خوفناک احساس گم کردہ راہی سے عبارت۔ پہلے کے ادیبوں نے اپنے
خدا تلاش کر لئے تھے۔ شیکسپیر اگر اعلیٰ انسانی اقدار اور عالی ظرفی اور ہیرو کی
توکل ..... Heroic Acceptance کا سہارا ڈھونڈتا ہے تو....
ٹینی سن مادی خوش حالی اور خداوندان ارض و فلک کی بنیادی منصف مزاجی
کا۔ ہارڈی اگر کسی اندھی قوت کے آگے خود کو مجبور پاتا ہے تو یہ بھی امید کرتا ہے
کہ کسی نہ کسی دن یہ قوت شعور وادراک سے بھر جائے گی اور ہر چیز کو حسین بنا دے
گی۔ غالب اگر ہونے اور ڈوبنے کا ماتم کرتے ہیں تو کسی کسی لمحہ میں انا الحق ہی
کہہ اٹھتے ہیں۔ ایلیٹ نے اگر قدیم عیسائیت کی کیفیت معصوم state of grace
ڈھونڈ لی تو ییٹس Yeats نے روحانیت، علم الاسرار اور
آئرستانی دیومالا کا سہارا لیا۔ سیسل ڈے لوئس، مخدوم اور سردار نے اگر
اشتراکی نظام کے قیام و استقلال کی امیدیں باندھیں تو بیدی نے پنجاب کے
دیہاتوں میں اعلیٰ انسانی اقدار تلاش کیں۔ نیا شاعر اس طرح کے نشہ آور خواب پرور
کے سرور اور خدا باپ یا قومی پرستی یا خوش اعتقادی کے Father images
کی متحفظ چھت کے سائے سے محروم ہے۔ نئے دور کا المیہ Father images
کی شکست کا المیہ ہے۔ نیا شاعر نہ "ہاتھوں کا ترانہ" لکھ سکتا ہے نہ "طلوعِ اسلام"
اس کے پاس نہ اختر الایمان کی یادوں کا سہارا ہے نہ عبدالعزیز خالد کی سطحی عظمت
زدہ مذہبیت اور دیومالائیت کا۔ نئے شاعر کے پاس صرف دو چیزیں ہیں۔ اسکی
کچلی ہوئی تنہائی مجروح شخصیت، اور اس شخصیت کے زندہ متحرک اور

حساس ہونے اور رائے زنی Comment کرنے کا استحقاق رکھنے کا احساس۔ لیکن یہ Comment کسی پلیٹ فارم، کسی خارجی دباؤ، کسی گروہ یا بلاک کے مفاد و منفعت یا عناد و مخاصمت کے لئے نہیں، بلکہ خود اپنی شخصیت اور خارجی دنیا کے ٹکراؤ کے نتیجہ میں اچھلنے والی چنگاریوں سے اٹھتا ہے۔ نیا شاعر، شاعری کو صرف شاعری سمجھتا ہے، فلسفہ، پروگرام، مناظرہ، بحث و تمحیص، نصیحت، وصیت، اشتہار یا اخبار نہیں۔ اگر یہ فن برائے فن ہے تو ہو، رجعت پرستی ہے تو ہو، لیکن نیا شاعر خود کو ہر طرح ( Uncommited ) سمجھتا ہے۔ وہ نہ میمنہ میں ہے نہ میسرہ میں، نہ سرخ ہے نہ سیاہ نہ سفید۔

فنی نقطہ نظر سے دیکھیں تو ابھی اردو کا نیا شاعر مغرب کے نئے شاعر سے بہت پیچھے ہے۔ اردو کا نیا شاعر ابھی تمثیلیت یعنی Symbolism کا ہی مسئلہ نہیں حل کر پایا ہے۔ مغرب کی بہت سی شاعری تمثیلیت کو بحیثیت ایک Cult بھلا چکی ہے ہاں تمثیلیت بحیثیت ایک طرز ادا کے ابھی زندہ ہے۔ کچھ نقاد (مثلاً سی۔ ایم۔ باؤرا) کہتے ہیں کہ نئی شاعری (مغرب میں) تمثیلیت کی بالکل ضد ہے۔ میں اس سے متفق نہیں ہوں۔ لیکن اظہار و ابلاغ کے جو مسائل آج ہمارے شاعروں کو پریشان اور ہمارے نقادوں کو خشمگیں رکھتے ہیں، اور جو تمثیلیت کی تحریک کے پروردہ و پرداختہ تھے، مغرب میں بہت حد تک ختم ہو چکے ہیں۔

---

ؔ ایک حالیہ مضمون، شائع شدہ ... DIOGENES شمارہ نمبر ۱ میں اس حوالے کے لئے اپنے استاد پروفیسر ایس۔ سی۔ دیپ کا ممنون ہوں

بہرحال اُردو کا نیا شاعر کسی زکسی حیثیت سے تمثیلیت پرست ہے، اور مکمل ابلاغ کا قائل ان معنوں میں نہیں ہے جن معنوں میں غالب کے ہم عصر مکمل ابلاغ کے قائل تھے۔ جو چیز میرے خیال میں نئے کو پرانے سے ممیز کرتی ہے وہ تخلیقی عمل کے نظریہ کا اختلاف ہے۔ نیا شاعر نظم یا شعر کو ایک مکمل اکائی کی حیثیت سے تخلیق کرتا ہے۔ وہ یہ ہیئت کے ان روایتی اصولوں کا قائل نہیں، جنہیں ترقی پسندوں نے مشہور و مقبول کیا تھا اور جن کی رو سے نظم یا شعر میں فکر و جذبہ کا منطقی استدلال و تدریج نمایاں ہونا چاہیئے۔ نیا شعر نظم یا شعر کو کسی ایک نقطۂ وقت کی شدت میں جنم دیتا ہے۔ اور اس نقطۂ وقت کی منطق اس کی اصل منطق ہوتی ہے۔ نیا شاعر ہر اس اسلوب اور طرز اظہار کو روایتی سمجھتا ہے جو تعمیم generalization کو راہ دے۔ اسی وجہ سے نیا شاعر سڈول، دھلی ڈھلائی، سلیس شاعری کا مخالف ہے۔ اس کا طرز اظہار لامحالہ کچھ کھردرا اور غیر متوقع ہوتا ہے، نیا شاعر "سنجیدگی" اور "طنز" کے فرق کو تسلیم نہیں کرتا۔ وہ بہ یک وقت ایک ہی بات کو "طنزیہ" اور "سنجیدہ" لہجہ میں کہہ سکتا ہے اور کہتا ہے۔

فن کی خارجی حیثیت سے دیکھیں تو اردو کا نیا شاعر ابھی خاصا پس ماندہ اور کم ہمت ہے۔ کیونکہ وہ زیادہ تر روایتی بحر و آہنگ کے جال میں گرفتار ہے، اصولی حیثیت سے نئے شاعر کو عروض و آہنگ کے ایک بہت زیادہ لچک دار اور متنوع ڈھانچے کی ضرورت ہے، اور وہ اس ضرورت کو تسلیم بھی کرتا ہے، لیکن ابھی جراءت تجربہ ذرا کم ہے۔ نئے شاعر کا نظریہ شعر کی ہیئت کے بارے میں یہ ہے کہ قدیم ہیئت جدید حالات کا ساتھ نہیں دے سکتی۔ اور اس نظریہ پر خفا ہونے کی ضرورت نہیں کیونکہ بیسویں صدی کے اردو ادب کی بہت سی ہیئتیں جو اب

روایتی ہو جانے کی وجہ سے متروک ہو گئی ہیں (مثلاً معرا اور آزاد نظم) اسی لئے اپنائی گئی تھیں کہ مروجہ ہئیتیں ناکافی تھیں۔ ان کے اپنائے جانے پر بھی بہت واویلا ہوئی اس طرح عروض کے لچک دار ڈھانچے اور مختلف الوزن مصرعوں کی وکالت کرنے والوں پر بھی بہت لے دے ہو گی۔ لیکن حقیقت، حقیقت ہی رہتی ہے۔ آج کے دور نے جو شدت انتشار اور خوف و محزونی ہم پر مسلط کر دی ہے اس کے مفصل اور سچے اظہار کے لئے اکھڑی اکھڑی ہئیت خود ایک اچھے اور موثر ......

objective Correlative کا کام دے سکتی ہے۔ اس کے علاوہ پرانے لب و لہجہ کا طلسم ہر عہد میں کسی نہ کسی طرح توڑا گیا ہے، اس عہد میں اس طرح بھی سہی۔

یہ سوال کہ کیا نئی شاعری ترقی پسند شاعری سے مختلف ہے اور کیا یہ ترقی پسند شاعری سے آگے ہے؟ کچھ عجیب سا سوال ہے۔ مختلف تو ہو گی ہی، کیوں کہ نئی شاعری کے محرکات اور اس کے خلاق مختلف ہیں۔ آگے اور پیچھے کا سوال نئے شاعر کو تنگ نہیں کرتا ہے۔ نئی شاعری زمانی اعتبار سے تو آگے ہے ہی، کیونکہ بعد کی شاعری ہے۔ لیکن آگے کا مفہوم اگر "بلند تر" ہے تو نئے شاعر کو اس سے کوئی واسطہ نہیں۔ ترقی پسند شاعری آج کے دور میں بے معنی ہے، "نئی شاعری" غالباً کل کے دور میں بے معنی ہوگی۔ بڑے اور چھوٹے شاعر کا سوال ہی نہیں اٹھتا یہ کوئی محمد علی کلے اور راونی ٹرل کا مکہ بازی کا مقابلہ نہیں ہے۔ ہر دور کے کچھ ہی شاعر زندہ رہ پاتے ہیں، ترقی پسند دور کے بھی کچھ شاعر زندہ رہیں گے، کچھ نئے شاعر بھی زندہ رہیں گے۔ بس۔

یہ سوال البتہ پوچھنے کا تھا کہ کیا نئی شاعری ترقی پسند شاعری کے خلاف ایک ردعمل ہے، جس طرح فرانس کی تمثیلیت پسندی جو دلیٹر ورلین اور ریمبو کی نظم میں.. انیسویں صدی کی گاڑھی رومانیت (ہیوگو وغیرہ) کے خلاف ردعمل تھی؟

میرے خیال میں اس سوال کا جواب ایک حد تک اثبات میں ہے۔ ترقی پسندوں کی تبلیغی اور مقصدی شاعری اور نیم مردانہ Lakadaisical رومانیت کا بھونپو کب تک بجتا رہتا؟

۲ے مشکل ہے زبس کلام میرا اے دل الخ وغیرہ۔

(۲) کوئی آدرش یا تصور اپنے وقت میں مضحکہ خیز نہیں ہوتا۔ اور جو آدرش اور تصورات بے نیاز وقت Timeless ہوتے ہیں وہ کبھی مضحکہ انگیز اور فرسودہ نہیں ہوتے۔ انسان دوستی پر کب کون ہنس سکا ہے؟ دیوجانس کلی نہیں۔ ہاں بہت سے وقتی آدرش اور محرکات اپنے زمانے کے بعد اپنی قدر و قیمت کھو دیتے ہیں۔ ۱۸۵۷ء سے پہلے جنگ آزادی اور جد و جہد آزادی کے آدرش کے کیا معنی رہ گئے؟ کچھ بھی نہیں۔ نئی شاعری کے پہلے اُردو شعرا کے سامنے جو بھی اعلیٰ اور کائناتی تصورات تھے، نئے شاعر کو اچھے لگتے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ خود اسے اپنی زندگی اور شخصیت کے تاب و تب میں آدرش پرستی کی فرصت نہ ہو۔ ہاں نئے شاعر کو وہ آدرش ضرور مضحکہ خیز لگتے ہیں، جنھیں اقبال نے خواجگی کے چن چن کر بنائے ہوئے سکرات کہا ہے، اور وہ آدرش ہی مضحکہ خیز لگتے ہیں (مثلاً Stationanism) جن پر ایمان رکھنا کبھی تو باعث منفعت ہو اور کبھی موجب آتش زنی۔

(۳) جناب! شاعر کوئی پیغمبر یا قطب وقت نہیں ہوتا کہ وہ لمحہ بہ لمحہ وسیع تر ہوتے ہوئے.... پس منظر کو ملحوظ خاطر رکھتے ہوئے عصری شعور و احساس کی ذمہ داری کے ساتھ نمائندگی کر سکے۔ ایسا تو شکسپیئر بھی نہیں کر سکتا، ہم آپ کس گنتی میں ہیں۔ شیکسپیئر ہی کے ہم عصروں میں مارلو جیسا مادہ پرست اور جانسن جیسا عقلیت پرست

بھی تھا۔ لیکن یہ تینوں اپنے عہد کے مختلف شعور و احساس کی نمایندگی کرتے ہیں۔ یا یوں کہہ لیجئے کہ کسی عہد کا ذہن و شعور کوئی ایک ہلکی پھلکی اکائی نہیں ہوتا کہ کوئی ایک فرد واحد یا ذہن واحد اسکا احاطہ کر سکے۔ حدیث قدسی میں بڑی گہری بات کہی گئی ہے کہ "زمانہ کو برا مت کہو' زمانہ خود میں ہوں"۔ اس وسیع الشان' غیر مختتم' چکرا دینے والی پیچیدگی اور بوقلمونی کا ادراک و اظہار کوئی ایک ذہن نہیں کر سکتا شاید ہزاروں ذہن بھی مل کر نہیں کر سکتے۔ ہاں ایک بات ممکن ہے کہ کسی عہد کا شاعر اس عہد میں بے جوڑ' Anachronistic یعنی قبل التاریخ یا بعد التاریخ کا شاعر نہ معلوم ہو۔ نیا شاعر "روح عصر" وغیرہ جیسے گول مول تصورات کی نمایندگی نہیں کر سکتا' لیکن اس کا لب و لہجہ' اس کا طرز فکر اور طرز اظہار' اور خاص کر اس کے موضوعات یقیناً بدلے ہوئے ذہنی' علمی معاشرتی اور نفسیاتی افق کی نشاندہی کرتے ہیں۔ یہ بات بالکل صحیح ہے اور بار بار دہرائی جانے کے قابل ہے کہ نئی شاعری ہی اس عہد کا محاورہ' اس عہد کا طرز اظہار اور اس عہد کی زبان ہے۔ آج اگر آپ بھی پالگی ٹم ٹم پر بیٹھنا بے وقوفی سمجھتے ہیں تو آج غالب' اقبال' جوش' اور فیض کے رنگ کی شاعری معیوب کیوں نہیں سمجھتے؟۔

(۲) شاعر کے لئے مجرد اظہار کافی نہیں' لیکن مکمل وضاحت اور ابلاغ کی بھی ضرورت نہیں۔ نیا شاعر نیم روشنی یعنی Translucence کا قائل ہے اسکا نظریہ فن ارادی ابہام کو اہم ترین درجہ دیتا ہے کیونکہ ابہام مختلف النوع تصورات' انسلاکات Associations اور امکانات کو راہ دے کر ان میں ایک ڈرامائی تناؤ پیدا کرتا ہے جس سے شعر کے معنی کو جمالیاتی توانگری ملتی ہے۔ "معنی" سے نیا شاعر وہ ذہنی کیفیات ہی مراد لیتا ہے جو شعر سے پیوستہ ہوتی ہیں۔ نئے شاعر کی نظر میں

معنی کوئی علیحدہ چیز نہیں جسے شعر پر اڑھایا جاسکے، بلکہ معنی کو شعر سے الگ نہیں کیا جاسکتا، اس لئے اسے موضوع ہی کہہ سکتے ہیں۔ نیم روشنی جس طرح مختلف النوع امکانات کو راہ اور فروغ دیتی ہے اس کو سمجھنے کے لئے مندرجہ ذیل اشعار کا حوالہ کافی ہے۔

## مکمل ابلاغ

(۱) توڑ کر عہد کرم نا آشنا ہو جایئے ۔۔۔ بندہ پرور جایئے اچھا خفا ہو جایئے

(۲) عمر برق و شرار ہے دنیا ۔۔۔ کتنی ناپائدار ہے دنیا

(۳) کسی کو دے کے دل کوئی نوا سنج فغاں کیوں ہو ۔۔۔ نہ ہو جب دل ہی سینے میں تو پھر منہ میں زباں کیوں ہو

(۴) میر ان نیم باز آنکھوں میں ۔۔۔ ساری مستی شراب کی سی ہے

## نیم روشن ابلاغ

(۱) میں نے مجنوں پہ لڑکپن میں اسد ۔۔۔ سنگ اٹھایا تھا کہ سر یاد آیا

(۲) ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی ۔۔۔ جو چاہیں سو آپ کریں ہیں ہم کو عبث بدنام کیا

(۳) عشق ہی عشق ہے جدھر دیکھو ۔۔۔ سارے عالم میں بھر رہا ہے عشق

(۴) قمری کف خاکستر و بلبل قفس رنگ ۔۔۔ اے نالہ نشان جگر سوختہ کیا ہے

یہ بات فوراً صاف ہو جاتی ہے کہ اگر چہ دوسرے اقتباس کے اشعار میں فکر و خیال کی کوئی خاص گہرائی نہیں ہے لیکن ابہام کی وجہ سے ہر شعر میں جمالیاتی اور جذباتی امکانات اور وسعتیں پیدا ہو گئی ہیں اور پہلے اقتباس میں یہ باتیں مفقود ہیں۔ میں نے جان بوجھ کر سادہ اشعار نقل کئے ہیں ورنہ غالب[۱] اور کبھی کبھی میر و

---

[۱] میرا مطلب سیاسی آزادی سے ہے۔

اقبال کے بہت سے بہتر اشعار میں ابہام کے پیدا کردہ ڈرامائی تناؤ کی اعلیٰ مثالیں ملتی تھا۔ ہمارے یہاں نئے شاعروں پر ابہام کے جو الزامات لگائے جا رہے ہیں انکی وقعت زیادہ سے زیادہ اعتراضات کی ہے جو غالب پر کیئے گئے تھے۔ اگر ابہام اس وجہ سے پیدا ہوتا ہے کہ شاعر اپنی بات موثر طریقے سے کہنے سے قاصر ہے یا جان بوجھ کر محض عقلی گدا رکھنا چاہتا ہے تو یقیناً ابہام پر اعتراض وارد ہو سکتا ہے (اور بس ایک حد تک)۔ لیکن نئے شاعر کا ابہام ارادی اور معنی خیز ہے۔ اسکے علاوہ نیا شاعر اس حقیقت سے پوری طرح واقف ہے کہ کوئی بھی خیال مکمل ابلاغ پا جانے کے بعد خیال نہیں رہ جاتا۔ دوسرے الفاظ میں خیال مکمل ابلاغ کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ خیال سے مراد شعری خیال ہے۔ ورنہ ظاہر ہے کہ روزمرہ کے عام فہم... statements کا ابلاغ تو ممکن ہی ہے۔ اور ہماری شاعری اس طرح کے گھسے فقروں (statements) سے بھری پڑی ہے۔

ایک بات میری سمجھ میں نہیں آتی۔ لوگ نئے شاعروں سے ابلاغ واظہار کی اتنی بحث کیوں لگاتے ہیں؟ شیکسپیئر کے آخری دور کے ڈراموں کے بارے میں دنیا کہتی ہے کہ جگہ جگہ الفاظ خیال کا ساتھ نہیں دے پائے ہیں۔ آخری دور کے ڈراموں کو چھوڑیئے، اول دور ہی میں شکسپیئر کے یہاں کون ایسا مفصل ابلاغ رونما ہو گیا؟ رومیو جولیٹ سے لیکر میکبتھ تک ہر ڈرامے کی ہزار تشریحیں اور تفسیریں کیا معنی رکھتی ہیں؟ کون کہتا ہے کہ ملٹن کا تصور خدا و شیطان و آدم سمجھنا بائیں ہاتھ کا کھیل ہے؟ دیوان غالب کی شرحوں پر شرحیں کیوں لکھی جا رہی ہیں؟ عرفی اور خاقانی کا کلام کس کی سمجھ میں بلا غور و فکر کے آ گیا؟ (اور اکثر تو غور و فکر کے ساتھ اساتذہ کی مدد بھی لینی پڑی۔) سو فکلیز اور ڈینٹی کو کس نے یوں ہی

سمجھ لیا جس طرح کریا بر بختائے برحال سمجھی جاتی ہے؟ اور کریا کو بھی سمجھ لینا کوئی آسان بات ہے کیا؟ ایلیٹ اور پے ٹس کے کلام کی شرحیں دیکھ کر اور بلیک کی نظمی متنی نظموں کی پیچیدگی کا سامنا کرنے پر کوئی طعن و تشنیع کے تیر و تبر سنبھال کر میدان وغا میں کیوں نہیں کود پڑتا؟ اگر ایسا ہے تو نئے شاعر کو آپ کیوں گردن زنی ٹھہراتے ہیں؟ شاید اس لئے کہ شکسپیئر اور غالب اور عرفی اور سوفوکلیز اور ایلیٹ کی عظمت مسلم ہو چکی ہے۔ اور ہم سے دور تاریخ کی دھند میں لپٹے اپنے سر اٹھائے آسمان سے باتیں کر رہے ہیں اور نئے شاعر کو آپ چھینکتے کھانستے پیشاب کرتے روٹی روزی کی فکر کرتے دیکھ سکتے ہیں اور سوچتے ہیں کہ یہ تو ہماری ہی طرح کا من الخطاء والنسیان ہے اس میں دیوتا کی صفات کہاں سے آسکتی ہیں؟ میں یہ نہیں کہتا کہ نئے شاعر شکسپیئر اور غالب ہیں۔ میں صرف یہ کہتا ہوں کہ وہ بھی شاعر ہیں اور آپ سے توقع رکھتے ہیں کہ آپ ان کا کلام شعر کی طرح پڑھیں، اُردو کی پہلی کتاب کی طرح نہیں۔ میں مانتا ہوں کہ چونکہ نیا شاعر ارادی ابہام کا قائل ہے (اور اگر نہیں ہے تو اسے ہونا چاہیئے) اس لئے اس کا کلام پڑھتے وقت ذہن پر تھوڑا سا زور دینا پڑتا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ کہیں کہیں بات پوری طرح سمجھ میں نہ آئے، لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ جو سمجھ میں نہ آئے وہ شعر نہیں۔ میں اوپر واضح کر چکا ہوں کہ ابہام اور غیر قطعیت indeterminacy سے شعر کے معنوی حسن میں (اور اکثر ظاہری حسن میں بھی) اضافہ ہوتا ہے۔ اگر آپ ابہام کو مقصد نہیں بلکہ ذریعہ سمجھ کر دیکھیں تو بات بہت حد تک صاف ہو جائے گی۔

ایک بات اور۔ میں نے ایلیٹ پر اپنے مضمون میں رچرڈس کا قول نقل کیا تھا اور اسے یہاں دہراتا ہوں۔ ہر شاعر کو حق ہے کہ وہ اپنے قاری سے ذہنی ریاض

اور غور و فکر کا مطالبہ کرے۔ اور ہر قاری کو حق ہے کہ اس ریاض و فکر کے صلہ میں شاعر سے قرار واقعی جمالیاتی یا فکری تسکین کا مطالبہ کرے۔ اگر قاری حسب دل خواہ ریاض کرنے پر قادر نہیں ہے تو اسے شعر پڑھنے کی ضرورت نہیں، اور اگر شاعر اس ریاض کے بدلے کچھ دینے کا اہل نہیں ہے تو اسے شعر کہنے کی ضرورت نہیں۔

جدید شعراء نے اپنا مافی الضمیر قاری تک پہونچانے کی کوشش کی ہے اور ضرور کی ہے۔ اگر ایسا نہیں ہے تو وہ اپنا کلام رسالوں اور کتابوں میں کیوں شائع کراتے ہیں؟ ذہنی تن آسانی کے مجرم شعراء نے ضرور جدید شاعری کو آسان سمجھ کر ردیف و قافیہ اور معنی و مطلب کے قیود و بند سے آزاد ہونے کی کوشش کی ہے، لیکن ایسوں کو میں نیا شاعر کیا، شاعر ہی نہیں مانتا۔ لیکن عام طور پر نئے شاعر نے اپنی بات ڈھنگ سے اور سنجیدگی سے کہنے کی کوشش کی ہے۔ افسوس یہ ہے کہ نقادان فن اور قارئین کرام نے روایت کو قرآن و حدیث سمجھ کر نئے شاعر پر ارتداد کی حد قائم کر دی اور اسے سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش نہیں کی۔ شیکسپئر کے محاسن کب واضح ہوئے؟ جب نقادوں نے اس پر ریاض کیا۔ ہر ایک کو کھوٹے اور کھرے کی پرکھ نہیں ہوتی۔ نقاد قاری کو محاسن اور معائب سے آگاہ کرتے ہیں اور پرکھنے کے ڈھنگ بتاتے ہیں اور اس کے ذوق کی تربیت کرتے ہیں۔ میرے سامنے ایک کتاب ہے جس میں احتشام حسین سے لیکر نشار ب ردولوی تک کے تنقیدی مضامین کا انتخاب ہے ایک بھی مضمون نئے ادب کے بارے میں نہیں۔ مانا کہ انتخاب مرتب کرنے والے کے بھی کچھ تعصبات ہوں گے مگر ایسا تو ممکن نہیں ہے کہ تنقید کا ایک اہم حصہ نئے ادب کے بارے میں ہو اور وہ پورا پورا نظر انداز کر دیا جائے؟ جی نہیں۔ ہماری تنقید کا ایک بہت

ہی چھوٹا اور غیر اہم حصّہ نئے ادب کے بارے میں ہے ۔ ہم حسرت موہانی اور جگر
مرادآبادی اور اصغر اور فانی پر تو ہزارہا صفحات سیاہ کر سکتے ہیں لیکن ہمارے
گرد و پیش جو ہو رہا ہے اس کا حق ادا کرنے کے لئے چند کتابوں پر مروتاً
یا مجبوراً یا اتفاقاً پیش لفظ یا تبصرہ لکھ دیتے ہیں ۔ پانچ سو صفحے کی تنقیدی
کتاب میں پانچ صفحے بھی نئے ادب کے بارے میں نہیں ملتے ۔

اس کی ذمہ داری ایک حد تک نئے شعرا پر بھی ہے ۔ انھوں نے شعر
خوانی تو بہت کی لیکن اپنے اشعار کے حدود اور لہجہ بتانے سے پہلو بچاتے رہے ۔
نئی نسل میں اب تک کوئی قدآور نقاد نہیں پیدا ہو سکا ۔ اور شاعروں نے کچھ
کاہلی اور کچھ پوشیدہ احساس کم تری کی وجہ سے زیادہ تر شرمیں کہتا ہوں سے بچے
تم کو دو والا رویہ اختیار کر رکھا ہے ۔ یہ صورت حال نئی شاعری کے لئے بہت مضر
ہے ۔ ترقی پسند ادیبوں کو بڑھاوا دینے میں ان کے نقادوں کا بھی بہت بڑا
ہاتھ تھا ۔ انھوں نے اپنے ادیبوں کو فلم اسٹاروں کی طرح glamorous
اور ان کے ادب کو دیوتاؤں کی طرح مقدس اور مکمل بنا کر پیش کیا ۔ عصمت
سید ظفر قاسمی جذبی جعفری کرشن چندر حتیٰ کہ مجاز جیسے چھٹ بھیوں کی بھی تعریف
میں قصیدہ نما مضامین اور کتابیں لکھی گئیں ، ان کی تصویریں عکسی تحریریں شائع
ہوئیں ۔ وغیرہ وغیرہ ۔ میں نہیں کہتا کہ ہم بھی اپنی نسل کے بارے میں وہی ......
( Dramatization ) کا رویہ اختیار کریں اور قاری کو مرعوب
و مسحور کریں ۔ ایک تو اب قاری بھی پہلے کی طرح سادہ لوح نہیں رہ گیا ہے کہ اپنے
محبوب ادیبوں اور شاعروں کے جھکی پنے ، شراب نوشی ، مزدور دوستی ، آزاد خیالی ،
بلند فکری ، اعلیٰ ادیبانہ صلاحیتوں اور منفرد انداز نظر و تحریر کے بارے میں افسانوں

کو لپ لپ کر کے پی جائے اور دوسرے ہماری فریب شکستہ نسل کو شاید اس طرح کا Dramatisation کچھ بہت سچا نہیں۔ لیکن سنجیدہ تنقید و توضیح و تشریح بلکہ سنجیدہ عیب جوئی میں بھی کوئی برائی نہیں۔ نئے ادب کا سب سے بڑا مسئلہ یہ ہے کہ اس کے پاس سنجیدہ نقادوں کی کمی ہے۔

(۵)۔ اس فہرست میں صرف ہندوستانی شاعر ہیں اور اقدام و تقدیم کا کوئی خیال نہیں رکھا ہے۔ بلراج کومل، مظفر حنفی، محمد علوی، وحید اختر، شہریار، عادل منصوری، کمار پاشی، زبیر رضوی، ندا فاضلی، باقر مہدی، محمود ایاز، فضیل جعفری، شاذ تمکنت، فضل تابش، پرکاش فکری، صادق مولائی وغیرہ۔

(۶)۔ نصاب تعلیم سے مراد اگر شعرا کا نصاب میں داخلہ اور کلاس روم میں ان کا تفصیلی مطالعہ ہے تو میرے خیال میں ابھی وہ وقت نہیں آیا کہ نئے شاعر کا کلام درسی کتابوں میں رکھا جائے۔ ہاں تاریخ و تنقید ادب کے مطالعہ میں نئے شعرا اور نئے اسالیب کو اہمیت دینے کی سخت ضرورت ہے۔ اس وقت ہمارے بی اے اور ایم اے کے طالب علم بھی نئے رجحانات سے تقریباً بے بہرہ ہیں۔ لیکن سب سے زیادہ ضرورت معلمانہ اور تدریسی انداز نظر کو بیک قلم مسترد کر دینے کی ہے۔ آج بھی کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ شعر و ادب پر گفتگو کرنے کا حق انہی لوگوں کو ہے جنکے پاس ایم اے یا پی ایچ ڈی کی ڈگری ہو (چاہے پی ایچ ڈی کی ڈگری اختر شیرانی جیسے فرومایہ شاعر کے حالات زندگی ہی لکھ کر کیوں نہ ملی ہو) اردو ادب و تنقید پر معلموں کا راج بہت دن رہا ہے، اب وقت آگیا ہے کہ ہم معلم کے بجائے عالم اور مدرس کے بجائے عارف کی قدر کریں۔ نئے شعر کا عرفان ایم اے کی ڈگری یا نصاب کی کتابوں سے نہیں،

بلکہ زندگی اور ادب کے بدلے ہوئے رخ کے اعتراف و احترام سے حاصل ہو سکتا ہے۔

## بشیر بدر

مجھے صرف جدید غزل پر بات کرنی چاہیئے۔

اس لئے کہ ادبی کار تخلیق میں۔ میں نے اور کیا بھی کیا ہے، اور اس لئے بھی کہ گذشتہ دو سال سے میں اپنا مقالہ "جدید غزل" لکھ رہا ہوں۔ ان دنوں غزل اور جدید غزل کے ساتھ میرا رویہ بے حد طالب علمانہ رہا ہے اُردو نظمیں میں نے انگریزی نظموں اور کہانیوں کی طرح صرف اپنے ذوق کی آسودگی کے لئے پڑھی ہیں ان میں کافی مجھے اچھی لگیں۔ کچھ سمجھ میں آتے آتے رہ گیئں کچھ سرے ہی سے روٹھی رہیں۔ میں نے بھی ان کا زیادہ پیچھا نہیں کیا۔ اور یہی غیر... طالب علمانہ انداز مطالعہ مجھے نئی نظم کا طالب علم نہیں بلکہ ایک نیم مخلص ناظر بناتا ہے۔ اس لئے میں نئی نظم پر رائے دینے کے قابل نہیں۔ لیکن آج کی غزل کا شاعر ہونے کے لئے زندگی کے ساتھ ساتھ اپنے قدیم و جدید ادبی سرمائے (جس میں جدید نظمیں بھی شامل ہیں) ملکی اور غیر ملکی ادبی رجحانات کی واقفیت ناگزیر ہے۔

جدید غزل وہی ہے جس میں آج کے انسان کے احساسات ہوں۔ آج کی زندگی کی خوشی، محبت، فکر، آرزو اور یادوں کی سب سے تیز رفتار چمک غزل کے شعر میں ٹھہر جائے۔ آپ کے اشعار تین ہزار سال پہلے کے ماضی سے لطف اندوز ہوں یا آنے والی صدیوں میں دنیا کے مستقبل سے فکر مند یا مطمئن ہوں۔ سوال اتنا ہے کہ آج سے سلسلہ نہ ٹوٹے۔ تین ہزار سال پہلے کے انسان نے اپنے

دور کی زندگی کا پاکیزہ نغمہ گنگا کی موجوں کی نے پر گایا تھا۔ اور آج کا انسان تصور اور تاریخی یادداشت کے سہارے اس پُرسکون ماحول میں جب خود کو لے جائے گا۔ تو ضرور فرق ہوگا۔ وہی فرق جو حقیقت اور بھولی بسری یادوں میں ہوتا ہے۔ آج ہم ورڈسورتھ کی طرح نیچر میں کھو جانے کی صرف تمنا ہی کر سکتے ہیں، ان کی شاعری کی تازگی سے کچھ دیر کو تازہ ہو سکتے ہیں لیکن نہ تو ان کی طرح نیچر کو ہر دکھ کا علاج مان سکتے ہیں اور نہ ہی ویسی سچی شاعری، نیچر کی محبت اور عقیدت میں کر سکتے ہیں (یہاں ہم سے مراد وہ شاعر ہیں جو انگلینڈ میں پیدا ہوئے ہیں اور انگریزی زبان جن کا وسیلہ اظہار ہے) اس لئے تین سو سال پہلے کے انسان کے جو احساسات، آج کے انسان میں ہو بہو پائے جاتے ہیں، وہی مشابہت ہمیں تین سو سال کی سچی غزل اور آج کی سچی غزل میں مل بھی سکتی ہے اور جہاں جہاں زندگی کے تجربات اور احساسات یکسر بدل گئے ہیں وہاں قدیم غزل اور جدید غزل میں بے حد واضح فرق صاف نظر آنا چاہیے۔

غزل زندگی کی دین ہے۔ پہلے غزل کا واسطہ زندگی کی طرح دربار، شاہان، بیگمات، حرم سرا، پردہ، چلمن، نقاب، آرائش خم کاکل، پیراہن زرتار، گلشن، محفل، میخانہ، کوٹھے، طوائف، جاگیرداری، خوشامد، سرکشی، تصوف، میدانِ جنگ، شہسوار، نیزے، تلوار، درگاہیں، کشف و کرامات اور سیدھی سچی شدید جان لیوا محبت اور رقابت سے ہمہ وقت تھا۔

اب غزل کا واسطہ زندگی کی طرح، اسکول، کالج، دفتر، مشین، ٹرک، کار، فلم، ریڈیو۔ کرکٹ، اخبار، کلب، کتابیں، اسپتال، سادہ چست پوشاکیں، ترشے کالے، زعفرانی بال، کالی اور نیلی جلتی بجھتی آنکھیں، بے مقصد خالی قہقہے،

ہلکا مستقل کرب، تیز فکر معاش، خالی خالی پن، ہنگامے، پتھروں کا ڈراؤنا شہر، ..
خوابوں کا برفیلا گاؤں، دھواں، جنگ زدہ جلتی ہوئی زندگی کی بدبو۔ ہونٹوں کی
گلابی پنکھڑیوں پر مرجھائی تازگی۔ گلدان میں ناگ پھنی۔ پیاسا SEX اور پُر
فریب معصوم محبت سے ہے۔ اس لئے جدید غزل کے نئے پیچیدہ احساسات، اکھڑا
تہہ دار لہجہ، مضطرب سادہ موسیقی کا قدیم غزل کے سیدھے سچے، پُر اثر پر نغمہ لہجے
سے مختلف ہونا۔ کوئی عیب نہیں بلکہ عین فطرت ہے۔

جدید شاعری جس میں جدید غزل برابر کی ایک ساجھے دار ہے۔ ایک عہد ہے۔
ادب کے طالب علم کی آسانی کے لئے آپ اسے جو بھی نام دے لیں جیسے انگریزی
شاعری میں CLASSIC AGE، RESTORATION AGE، PURITAN
AGE-ELIZABETHIAN AGE، VICTORIAN AGE، ROMANTIC
AGE،

اور MODERN AGE ہیں۔

اسی طرح اردو میں میر کا عہد داخلیت، غالب کا عہد زندگی آمیز، حالی اور
سرسید کا عہد اصلاح یا اقبال کے عہد مقصدیت اور ترقی پسندی کے مارکسی نظریہ ادب
کی طرح موجودہ زندگی و ادب کے مطالبہ کی دین عہد جدید کی شاعری ہے۔

اس میں کیا حیرت اور خفا ہونے کی بات ہے، اگر ہم پوپ اور ڈرائڈن کی کسی
خصوصیت یا فنکاری کو اپنا لیتے ہیں اور ان کی ذہنی کم مائیگی، شہری اور درباری
نظریہ زندگی کے تعصب پر چوٹ بھی کرتے ہیں کیٹس کا نظریہ شاعری حسن، ورڈ
سورتھ کا نیچر میں گم ہو کر خود کو پانا، شیلے کی بغاوت کا نغمہ اگر ہمیں کچھ دے جاتا
ہے اور ہماری انفرادیت اور تجربہ ہمیں ان کا غلام بھی نہیں ہونے دیتی،

یا میر کا پرسوز لہجہ، غالب کا زندگی آمیز شاعرانہ تفکر، بہت عظیم شاعر اقبال کی مقصدیت سے ہم اپنے کام کی خصوصیت تو لے لیتے ہیں لیکن ان کی کمزوریوں کو نہیں دہرانا چاہتے۔ ترقی پسندی کے دور ادب پر جس طرح سیاست حکمراں رہی، انفرادیت پسند ذہن و دل کو جس طرح مرنے اور چپ رہنے پر مجبور کیا گیا۔ اسے تو اب خود ترقی پسند بھی نہیں دہرانا چاہیں گے۔

ہم ISM 'ازم' سے بے حد ڈرتے اور بدکتے ہیں۔ میرا خیال کہ کبھی کسی ISM سے شاعری یا شاعر کا بھلا نہیں ہو سکا۔ ہرن ہوا کی طرح تو اڑ سکتا ہے مگر گدھے کی طرح بھاری میلے کپڑے کی لادی نہیں اٹھا سکتا، ہمیں گدھے کی اہمیت کا تو اعتراف کرنا چاہئے۔ سیاست زندگی کا جزو ہو گئی ہے زندگی کو یہ لادی تو اٹھانی ہی ہے مگر ہرن کو گدھا بننے پر مجبور نہیں کرنا چاہیئے۔ یہ ہرن اور گدھے دونوں کے ساتھ زیادتی ہے۔

ملٹن کا lamnism یا اقبال کا Puritanism مذطاقتور ہوتے ہوئے ان کی بے حد عظیم شاعرانہ شخصیت اور عظمت کے آگے نسبتاً کمزور اور کھلنا تھا ما سی لئے ان کے یہاں ISM ان کی شاعری کے ساتھ لگے لگے چلے گئے۔ اور اگر شاعر دوسرے اور تیسرے درجہ کے ذہن اور شخصیت کا ہے جیسا کہ عموماً اپنے دور کے نمائندہ ایک درجن شاعر ہوتے ہیں تو ان کے لئے ازم ISM اسم قاتل ہے ISM کا بھاری بوجھ یہ لاغر ہرن اٹھا نہ پائیں گے اور تیز رفتاری جو ان کی خصوصیت ہے وہ بھی ختم ہو جائے گی۔ ترقی پسندی کے بیشتر شاعروں کا یہی المیہ ہے، اور ہماری نئی شاعری میں بھی اگر کوئی صرف ازم کے سہارے چلنا چاہے گا۔ خواہ وہ Modernism ہی کیوں نہ ہو اس کا انجام یہی ہوگا۔ اس لئے نئی شاعری

کی پہلی خصوصیت یہ ہے کہ وہ نئی ہو، نئے انسان کے احساسات کی شاعری ہو مگر اس میں نئی شاعری کا فارمولا یا مینیفسٹو معلوم ہو۔

اچھی شاعری کے لئے کبھی کسی فارم کی قید نہیں لگ سکی۔ جدید شاعری بھی کسی فارم کی حراست میں نہیں، کوئی بھی صحیح العقل اس بات پر اصرار نہیں کرے گا کہ جدید شاعری صرف غزل، پابند نظم، آزاد نظم، نثری نظم، قطعہ، رباعی، مسدس، مثنوی یا کسی مخصوص صنف میں ہی ہو سکتی ہے۔ فکر و احساس جدید ہوں نئی زندگی سے واسطہ ہو، اس کے دکھ سکھ، فکر و آرزو کی خبر ہو تو قدیم فارم میں جدید شاعری ہو سکتی ہے۔ برخلاف اس کے دل و دماغ قدیم و فرسودہ ہوں تو جدید ترین تجربہ فارم بھلے ہی ڈھونڈھا جا سکتا ہے۔ مگر اس میں عصر جدید کی روح کہاں سے آئے گی۔ فارم کی لکیر کا فقیر ہونا یا نت نئے فارم کا صرف کرتب دکھانا۔ جدید شاعری نہیں۔

اچھی غزل میں اس کا عہد ہمیشہ محسوس ہوا ہے اور آج بھی محسوس ہوتا ہے ہمیشہ کی طرح اچھی غزل آج بھی مشکل ہے۔ پوری فنکاری اور خوبصورتی سے کب اور کون کام آسان رہا ہے؟۔ اچھا یا بُرا فن لاکھوں کرتے ہیں تب ایک آدھ فنکار ہوتا ہے۔

شاعری اور خاص طور پر غزل کی شاعری کو تیسرے اور چوتھے درجہ کے ذہن سے ہمیشہ رسوائی ملی۔ اکثر ان کی بھیچڑ تقلیدی غزلوں سے، اور کبھی کبھی ان کی نام نہاد انفرادیت سے جس میں وہ صنف غزل ہی کو گالی دینے لگتے ہیں۔ سو یہ عالم آج بھی ہے۔ غزل کو گالی ہمیشہ گھٹیا ذہن دے گا۔

آج بھی نثر میں ڈاکٹر اعجاز احمد آل احمد سرور سے لیکر اسرار نقوی تک،

کہانی میں ممتاز شیریں سے لے کر رفعت نواز تک شاعری میں فراق و فیض سے لے کر امیر عارفی تک، غزل کی اہمیت کا منکر، کوئی نہیں

ساری دنیا جو کچھ شدید ہوتا ہے اس کا عکس ہلکا یا گہرا ہر ملک کے ادب پر پڑتا ہے انگلستان کے اینگری ینگ مین' یا امریکہ کے بیٹ نکس کے غم میں ہم شریک ہیں۔ اس لئے کہ ان کا مسئلہ بھی انسانی مسئلہ ہے لیکن ان کے اس غم اور مسئلے اور ہمارے نمایندہ غم اور مسئلہ میں بہت فرق ہے۔ ہماری اداسی اور مصیبت پیٹ کی بھوک کپڑا اور مکان بھی ہیں۔ ان کے مسائل بھی زیادہ شدید ہیں۔

چھ سات سال میں سیکس کا بیدار اور رواں ہو جانا۔ جوانی آتے آتے abnormal یا impotent ہو جانا۔ (جی ہاں مغرب کا بیشتر نوجوان واقعی psychological impotency یا impotency کا، اور لڑکیاں بچپن ہی Sexual abnormality کا شکار ہیں۔ سامن دی بونیئر کی کتاب Second Sex یا دیگر مغربی مفکروں کی چیزوں سے اس کی تصدیق ہو سکتی ہے) ان کی تنہائی اور ہماری تنہائی میں بھی فرق ہے۔ ذرا سوچئے جب انسان یقین سے اپنے باپ کو باپ نہ کہہ سکے' اپنی اولاد کو اولاد نہ کہہ سکے' جہاں مریم بھی مشرقی بیوی یا محبوبہ کا اعتماد نہ پائے۔ وہاں تنہائی کتنی شدید ہوگی۔ ویسے تو یہ انتہائی رجعت پسند باتیں ہیں مگر انسان ہزاروں سال کی روایت کا نیا روپ ہوتا ہے۔ روایت سے آپ اسے بالکل الگ کر دیں تو وہ اپنی اداسی اور تنہائی کا نام تک نہ جان سکے گا۔

اس لئے یہ مانگے کی اداسی، تنہائی اور غصہ ہمارا وصف نہیں'۔۔۔۔ ہماری اداسی تنہائی اور غصہ جن حالات کے پیداوار ہیں اسے آپ جاننا چاہیں تو خود دیں

جھانکیں۔ کنواں بول اٹھے گا۔

نئی غزل زندگی کی کم از کم ہزار سالہ، اور اُردو کی تین سو سالہ روایت کی چند سالہ جدت ہے۔ جیسے ایک بچّے کی کمسنی میں زندگی کے ہزاروں سال کی روایت اور اس کی مادری زبان کی کئی سو سال کی روایت ہوتی ہے۔ محسوس کیجئے کہ اس بچّے کی ہر لحہ صاف اور واضح ہوتی ہوئی تتلاہٹ میں کتنی قوت، تجربہ کا نیاپن، حیرت اور تازگی ہوتی ہے۔ بالکل یہی روایت کی جدت نئی غزل کی خصوصیت ہے۔ یہ اکتسابی نہیں۔ فطری ہے۔

## ڈاکٹر محمد حسن

(۱) ترقی پسند شاعری کے بعد اُردو شاعری میں جو نیا لب و لہجہ اور ایک نیا طرزِ احساس پیدا ہوا ہے میں اسی کو نئی شاعری سمجھتا ہوں۔ نئی اور پرانی شاعری کے درمیان کوئی قطعی اور واضح حدِ فاصل تو قائم نہیں کی جا سکتی مگر سماجی ذمہ داری کے اظہار و احساس سے زیادہ ذات کی تنہائی نجی لب و لہجہ اور ایک خاص قسم کا کرب، انتشار یا درد میرے نزدیک اسے پرانی شاعری سے ممیز کرتے ہیں طرزِ ادا اور تکنیک کے اعتبار سے بھی یہ کچھ الگ ہے بعض نئے شعرا ابہام کو اختیار کرتے ہیں، بعض تمام ... اوزان و بحور سے قطع نظر کر کے نثری آہنگ کی ترتیب میں نئے تجربے کرتے ہیں۔ بعض تجرد آرٹ کے بعض اسالیب اختیار کرتے ہیں

(۲) نئی شاعری سے قبل اُردو شعراء کے سامنے جو تصورات اور آدرش تھے وہ میرے نزدیک مضحکہ خیز اور فرسودہ نہیں ہیں مثلاً وہ تمام تصورات بھی جنہیں ترقی پسند تحریک نے سامنے رکھا تھا ہنوز تشنۂ تکمیل ہیں لیکن کسی ایک نظریے اور عقیدے

پر ایمان کا تصور مجروح ہو چکا ہے اور آج کوئی ایسا مربوط اور ہمہ گیر فلسفہ ہمارے نئے شاعروں میں مقبول نہیں ہے جو ان کے سب سوالوں کا جواب دے سکے اور انہیں نظریے کی روشنی عطا کر سکے۔

(۳) عصری شعور اور احساس کے اظہار کی ذمہ داری یقیناً نئی شاعری پوری کر رہی ہے مگر دوسرے الفاظ میں وہ اس دور کے بےچین ذہنی اور مضطرب روح کی عکاسی تو کرتی ہے مگر اس کی رہنمائی نہیں کرتی یہ جاننا بھی بہت اچھا ہے کہ حقیقت کیا ہے لیکن صرف اتنا کافی نہیں ہے یہ جاننا بھی ضروری ہے کہ اسے کس طرح اور کس سمت میں تبدیل کیا جانا چاہیئے۔

(۴) میرے خیال میں شاعری کے لئے محض اظہار کافی نہیں ہے ترسیل اور معنویت بھی ضروری ہے لیکن ترسیل کے مختلف انداز و اسالیب ہو سکتے ہیں اور اس کی مختلف منزلیں بھی ہوتی ہیں نئے شاعروں میں سب پر ایک حکم لگانا دشوار ہے بعض یقیناً ایسے ہیں جو اپنے مافی الضمیر کو قارئین تک پہنچانے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ قارئین اور ناقدین نے مافی الضمیر تک پہنچنے کی تسلی بخش طور پر کوشش نہیں کی ہے نئی شاعری پر جو کچھ لکھا جا رہا ہے اس میں منفی انداز زیادہ ہے اور اس کی حقیقی اقدار اور طرز احساس اور طرز اظہار کی ہمدردانہ تفہیم کی کوشش کم ہے نئے شاعروں نے بھی اپنے اور اپنی شاعری کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے اس میں بھی طرز کہن کی تنقیص پر زیادہ زور ہے اور اپنی بات کو واضح طور پر کہنے اور اپنے مافی الضمیر " اپنی تکنیک کی تفہیم کے لئے مناسب فضا پیدا کرنے کی کوشش بہت کم ہے۔

(۵) نئے شعراء کے ناموں کی فہرست بنانا دشوار ہے یہ بات بھی یہاں وضاحت

طلب ہے کہ نئے اور پرانے کا فیصلہ عمر نہیں مزاج و لب لہجہ سے ہونا چاہیئے
ذاتی طور پر نئے شاعروں میں میں صرف تین نام لوں گا۔ عمیق حنفی ۔ شہریار
اور محمد علوی ۔ بلراج کومل کی بعض نظموں کو بھی اس میں شامل کیا جا سکتا ہے
اس میں شہریار کے یہاں روایت کا پرتو زیادہ نمایاں ہے ۔ تکنیک کا تنوع
اور فکر و احساس کے نئے افق کی روشن عمیق حنفی کے ہاں زیادہ ہے اور
احساس کا انوکھا پن اور نشتریت محمد علوی [ عمیق حنفی کا ذکر کرتے ہوئے
ان کی تازہ تصنیف " سندباد " ہی میرے پیش نظر ہے ان کے پہلے مجموعے
سے بحث نہیں ۔

(۶) نصاب تعلیم اور زاویۂ تنقید کے مسائل الگ ہیں اور نئی شاعری
کے ابلاغ کا مسئلہ دونوں جگہ مختلف طریقوں پر حل کیا جا سکتا ہے نصاب تعلیم
کے مسئلے کو سر دست قطع نظر کیجئے ۔ زاویۂ تنقید کا معاملہ یہ ہے کہ ابھی تک
ہمارے نقادوں نے عملی تنقید پر زور نہیں دیا ہے اور جمالیاتی احساس پیدا
کرنے کے مختلف اصول ، تکنیک اور اسالیب استعمال کئے گئے ہیں ۔ ہمارے
قارئین کے سامنے ایک بات تو یہ واضح طور پر رکھی جانی چاہیئے کہ غزل کی
رمزیت ، اختصار اور رومانی انداز بیان کے علاوہ ایک اور طرز اظہار
بھی ہے جس کے اندر آہنگ معنویت اور کسی قدر گرفتگی ( Condensness )
تو ہے مگر اس میں جمالیاتی کیف موجود رہے جو براہ راست احساس اور کسی قدر
Ambiguity اور مبہم طرز اظہار کے باوجود قائم رہتا ہے اس لئے ہمیں
اپنے مذاق سخن میں تعصب اور تنگ نظری کے بجائے وسعت اور لچک
پیدا کرنی پڑے گی اور یہ کام اچھی اور اعلیٰ تنقید کے بغیر ممکن نہیں ۔

آخر میں اتنی بات کہنے کی اجازت چاہتا ہوں کہ میرے نزدیک یہ شاعری نشانِ راہ ہے منزل نہیں ہے میرے خیال میں یہ عبوری دور کے اضطراب اور تلاش اور اقدار کو ظاہر کرتی ہے اور اسی لحاظ سے اسی کی قدر و قیمت ہے مگر یہ حیرت ناک بات نہ ہوگی اگر کسی مرحلے پر پہنچ کر کوئی نئی روشنی نیا تصورِ حیات مل جائے۔

## وحید اختر

پچھلے چند برسوں میں اُردو کی جدید شاعری پر کافی بحثیں ہو چکی ہیں،... ادھر چند مہینوں سے یہ لے تیز تر ہو گئی ہے اور کئی رسالوں میں اس موضوع پر مخالفت اور موافقت میں کافی لکھا جا رہا ہے۔ میرا اپنا احساس یہ ہے کہ اس سلسلے میں ہمیں اصطلاحات سے بچنا چاہئیے کیونکہ اصطلاحات گمراہ کن بھی ہوتے ہیں اور خطرناک بھی۔ اسی طرح مخالفت یا موافقت کی بنیاد.. ادب و شعر کے چند بنے بنائے فارمولوں پر رکھنے سے بھی گریز ضروری ہے۔ جدید اُردو شاعری کے سلسلے میں یہ احتیاط اس لئے زیادہ ضروری ہو جاتی ہے کہ موضوعِ زیرِ بحث کے متعلق ابھی حتمی طور پر کچھ کہنا اور فیصلہ کرنا دشوار ہے اس لئے کہ پچھلے پندرہ سولہ سال کی مستقل تخلیقی کاوش کے بعد اب کہیں جا کر جدید شاعری کا رنگ روپ نکھر کر سامنے آیا ہے، ابھی اس میں بہت سے امکانات ہیں جو آہستہ آہستہ روشن ہوں گے۔ اب ہمارے پڑھنے والوں کے ذہن ان نئے امکانات کی طرف کچھ کچھ متوجہ ہو رہے ہیں۔ جدید شاعری میں کافی تنوع ہے، موضوع کا بھی اور طرزِ اظہار کا بھی، اس لئے ان تمام

مختلف اسالیب اور تجربات پر نظر رکھے بغیر پوری جدید شاعری کے لئے محض چند فارمولے بنا دینا مجموعی طور پر جدید شاعری سے بھی ناانصافی ہو گی اور انفرادی طور پر ان شاعروں کے ساتھ بھی زیادتی ہو گی جن میں سے ہر ایک کا اپنا الگ رنگ و آہنگ ہے۔

یہ ضروری نہیں کہ میرے نقطۂ نظر سے تمام جدید شعرا متفق ہوں۔ اختلاف کی بہر حال گنجائش ہے، اور یہ اختلاف اس لئے بھی ضروری ہے کہ جدید شاعری کوئی ایسی تحریک نہیں جو کسی ادبی منشور کو سامنے رکھ کر شروع کی گئی ہو، جدید شاعری دراصل ادبی منشوروں اور بندھے ٹکے فارمولوں یا مینیفسٹوں کے خلاف ایک صحت مند ردعمل سے شروع ہوتی ہے، ہمارا اتفاق اس بات پر ہے کہ ہمیں اندازِ فکر اور اندازِ بیان میں ایک دوسرے سے اختلاف رکھنے کا پورا حق ہے اور فنکار کو اپنی تخلیق کے مواد اور فارم کے انتخاب میں پوری آزادی ہونی چاہیئے۔

اس وقت ہم جس جدید شاعری کی بات کر رہے ہیں۔ اس کا آغاز آزادی کے بعد ہوا جب کہ ترقی پسند تحریک انتہا پسندی کا شکار ہو چکی تھی اور بحیثیت مجموعی شاعری میں ایک یکسانیت آ چکی تھی۔ ترقی پسند تحریک نے اجتماعی حیثیت سے جس سماجی اور سیاسی فکر کو شعوری طور پر پروان چڑھایا اُس سے انکار کرنا حقیقت سے آنکھ چرانا ہو گا، آزادی کی جدوجہد اور نئے معاشرے کی تعمیر و تشکیل کے لئے یہ کام ضروری تھا، اور یہی وقت کا تقاضہ بھی تھا۔ لیکن آخر میں ترقی پسندی کا مفہوم، جو دراصل بہت وسیع ہے، سکڑتا چلا گیا اور شاعری فارمولوں کا کھیل بن گئی، سیاسی موضوعات پر اتنا زیادہ زور دیا جانے لگا کہ شاعری اور زندگی کے دوسرے اہم پہلو نگاہوں سے اوجھل

ہوگئے — اس دور میں کچھ نئے شاعروں نے عام روش سے ہٹ کر چلنے کی کوشش کی۔ اس اعتزال میں نظری طور پر اس وقت کے مروجہ ترقی پسندی کے مفہوم سے اختلاف بھی کرنا پڑا۔ جو بعض صورتوں میں تلخ بحثوں کی شکل اختیار کر گیا لیکن اگر آج آٹھ دس برس گذرنے کے بعد ہم ان بحثوں کا خلاصہ کرنا چاہیں تو معلوم ہوگا کہ اختلاف اس بات پر نہیں تھا کہ شاعری کو ترقی پسند نہیں ہونا چاہیئے بلکہ اختلاف کی بنیاد یہ بات تھی کہ ترقی پسندی کا بذاتِ خود کیا مفہوم ہے — ان بحثوں نے جدید شاعری کی نئی سمت متعین کی اور بندھے ٹکے فارمولوں کی شاعری کو چھوڑ کر نئی راہیں تلاش کی گئیں۔ اب تک اجتماعیت پر ضرورت سے زیادہ زور دیا گیا تھا اس لئے ابتدا میں یہ رجحان پیدا ہوا کہ شاعری کو خالص داخلی اور ذاتی ہونا چاہیئے۔ شاعروں نے اپنی انفرادیت کی تلاش میں اپنی ذات کے نہاں خانوں کا رُخ کیا۔ نم ذات کی نئے بڑھی اور وہ تمام ممنوعہ راہیں جن پر برسوں سے کوئی نقشِ قدم نہیں ابھرا تھا، فکر کے نقوش پا سے آباد ہونے لگیں۔ آج کئی پرانے نقاد، جن میں ترقی پسند ناقد بھی شامل ہیں، ذات کی کھوج کے اس ردعمل کو جدید شاعری کا ایک اہم.. Contribution مان رہے ہیں۔ ذات کا عرفان بجائے خود کبھی بھی بُرا نہیں سمجھا گیا بلکہ ایک لحاظ سے ہم عرفانِ ذات کو مذہب، شاعری اور فلسفہ کا سنگِ بنیاد قرار دے سکتے ہیں، یہی نہیں بلکہ جدید فلسفہ اور سائنس کی بنیاد بھی عرفانِ ذات کی اینٹ پر رکھی گئی ہے۔ ڈیکارٹ نے اثباتِ نفس ہی پر اپنی تشکیک کو ختم کرنے نئی فکر کی تعمیر کا اہم بانشان کام شروع کیا گیا تھا۔ جدید شاعری کی ابتدا بھی اسی کھوج سے ہوئی اور آج

جدید شاعری ذات سے کائنات تک کے لمبے سفر کی کئی منزلیں طے کر چکی ہے۔ شاعر کی ذات ایک فرد کی ذات ہوتے ہوئے بھی اپنی فکر میں کائنات کے مسائل کو سمیٹ سکتی ہے۔ عرفان ذات شاعر کو پورے معاشرے سے الگ نہیں کرتا بلکہ اسے انسان اور کائنات کے ساتھ زیادہ مضبوطی سے جوڑتا ہے، نئے دور میں وجودیت ..... (Existentialism) کا مسلک بھی اسی نکتے کی تشریح و تفسیر کرتا ہے۔ جدید شاعری کے بیشتر موضوعات آج بھی سماجی اور سیاسی ہیں لیکن زاویۂ نگاہ بدلا ہے۔ آواز کی لے دھیمی ہے، خطابت کی جگہ خود کلامی نے لے لی ہے، مجروح.. کھوکھلی رجائیت کی جگہ ایک دردمندانہ افسردگی نمایاں ہو گئی ہے مگر اس بدلے زخم خوردہ ہوئے انداز میں وہ سیاسی و سماجی شعور جو ایک طرف تو ترقی پسند تحریک کی دین تھا اور دوسری طرف خود زندگی کا تقاضہ، اسی طرح کارفرما ہے جیسا آج سے پندرہ بیس برس قبل تھا۔ اس لحاظ سے میں سمجھتا ہوں کہ جدید.. شاعری ترقی پسند شاعری سے کیفیت کے لحاظ سے مختلف ہوتے ہوئے بھی اسی کا تسلسل ہے بلکہ ہم اس شاعری کو فنی تکمیل کی طرف ترقی پسندی کا اگلا قدم کہیں تو شاید غلط نہ ہوگا۔ رہی تصورات اور Ideals کی بات تو میرا خیال ہے کہ وہ تمام تصورات اور آدرش جو انسانی زندگی کو بہتر اور خوبصورت بنانا چاہتے ہیں اور جو اجتماعی فلاح کے ساتھ فرد کے احترام اور آزادی کو مقدس سمجھتے ہیں قومی اور بین الاقوامی سطح پر عالمگیر خوف، اعصابی تناؤ، اور استحصال کو ختم کرنا چاہتے ہیں پہلے بھی شاعری کے لئے محترم تھے اور آج بھی محترم ہیں۔ فرق اتنا ہے کہ آج کا شاعر ان تصورات کو مانگے کے لباس کی طرح اوپر سے پہن کر ان کی نمائش کرتا ہوا نہیں نکلتا بلکہ وہ انھیں اپنے گوشت پوست اور خون کا ہی جزو

سمجھتا ہے۔ یہ آدرش بے رحم حقیقتوں سے ٹکرا کر ٹوٹتے ہیں تو وقتی طور پر افسردگی اور مایوسی کا بھی سامنا ہوتا ہے اور تجارتی اقدام پر قائم موجودہ معاشرے میں زندگی کے اعلا قدروں کی بے حرمتی کا شدید احساس غصہ اور جھنجھلاہٹ بن کر بھی ظاہر ہوتا ہے۔ صنعتی تہذیب کی برکتیں مسلم مگر انسان اپنی ذات میں "عالم اصغر" بھی ہے محض مشین کا ایک پرزہ نہیں، اس لئے فرد کی اہمیت پر زور دینا کوئی منفی یا غیر صحت مند نقطۂ نظر نہیں بلکہ عالمی پیمانہ پر پھیلی ہوئی ایک تہذیبی بیماری کی نشاندہی سے عبارت ہے۔ آج زندگی پہلے سے کہیں زیادہ پیچیدہ ہو گئی ہے، فرد اور سماج کا رشتہ بھی یک رخی نہیں اس کے کئی ابعاد Dimensions ہیں۔ آج سائنسی رویہ بھی ضروری ہے اور سائنس کے دئے ہوئے مہلک ہتھیاروں سے بچنے کے لئے اندھی تقلید پرستی کے خلاف احتجاج بھی فرض ہے۔ سائنسی عقل اس وقت تک خطرہ میں رہے گی جب تک وہ تہذیب کی اعلا اقدار پر ایمان نہ لائے یہ اور ایسے ہی کتنے مسائل ہیں جن کی جھلک شعوری یا غیر شعوری طور پر ہمیں اپنی جدید شاعری میں ملتی ہے۔ شاعری کا کام ہی یہ ہے کہ وہ عصری شعور و احساس کے اظہار کی ذمہ داری پوری کرے تہذیبی ذہنی اور علمی افق پر جو کچھ ہو رہا ہے وہی جدیدیت کا موجودہ روپ ہے، اور یہی جدیدیت نئی شاعری کی روح ہے ...

شاعر نہ پیغمبر ہے نہ مصلح، سیاست داں ہے نہ حاکم، مبلغ ہے نہ واعظ وہ جو کچھ محسوس کرتا ہے وہی کہتا ہے اسے اپنے ضمیر کی آواز کی ذمہ داری پوری کرنی ہے۔ یہ فیصلہ پڑھنے والے کریں کہ وہ عصری شعور و احساس کی ذمہ داریوں سے کس حد تک عہدہ برآ ہو رہا ہے، مگر یہ احتیاط شرط ہے کہ حکم لگانے سے پہلے یہ بھی سوچ لیا جائے کہ آج کا شاعر اپنے متعلق کوئی لمبے چوڑے دعوے کئے بغیر کچھ کہہ رہا ہے

وہ جدید دور کے تقاضوں سے عہدہ برآ ہونے کی کوشش کا نتیجہ ہے ـــــ اسکی بات ابھی مکمل نہیں ہوئی۔ ابھی تو وہ جدیدیت کے امکانات کی طرف اشارہ ہی کر سکتا ہے۔ ان کی کوئی مکمل، مربوط اور منضبط فلسفیانہ تفسیر نہیں کر سکتا۔ اگر ذمہ داری پوری کرنے کا سوال کرنا ہی ہے تو پھر اُردو شاعری کے پچھلے سرمایے پہ ایک نظر ڈال کر یہ بھی بتانا ہوگا کہ پچھلی نسل کے شاعروں میں سے کس نے کس حد تک اپنے زمانے کی ذمہ داریوں کو کما حقہ پورا کیا ہے۔

جدید شاعری نے ماضی کے تمام ورثے سے فائدہ اٹھایا ہے اور خاص طور پر ترقی پسند تحریک کے ورثے سے۔ صرف سماجی شعور اور مواد کی حد تک ہی نہیں بلکہ ہیئت اور اسلوب کی حد تک بھی ہم نے اپنی پچھلی نسل سے بہت کچھ سیکھا ہے ترقی پسندی کے وسیع تر مفہوم کو لیا جائے تو میراجی۔ ن۔م راشد اور دوسرے وہ شعراء بھی جنھوں نے ہیئت اور اسلوب کے نئے تجربے کئے ہیں اور جو اپنے زمانے کے تقاضوں کو پورا کرنے کی کوشش کر رہے تھے (چاہے یہ کوشش فارم ہی کی حد تک ہو) ترقی پسند قرار دیے جا سکتے ہیں۔ اگر یہ تجربے نہ ہوئے ہوتے تو جدید... شاعروں کو اپنی بات کہنے کے لئے شاید کچھ زیادہ ہی لکھنا پڑتا۔ ان پچھلی کوششوں ہی کا نتیجہ ہے کہ جدید شاعری ہیئت پرستی سے بھی بچنے میں بڑی حد تک کامیاب ہے اور ہیئت اور مواد کے لازمی رشتے کو سمجھتی اور اسے نباہتی ہے۔

جدید شاعری کی ایک اور خصوصیت کی طرف اشارہ ضروری ہے۔ وہ یہ کہ آج کی شاعری پچھلے ادوار کی رومانیت سے نکل آئی ہے۔ اس وقت غالب رجحان رومانی نہیں بلکہ بڑی حد تک حقیقت پسندانہ ہے۔ عام طور سے جوش پر یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ انکا انقلاب کا تصور رومانی تھا لیکن ترقی پسند شاعروں

کی اکثریت کے یہاں بھی ہمیں انقلاب، حقیقت کے بجائے ایک رومانی تصور ہی نظر آتا ہے ـــ جدید شاعری رومان کی سطحیت سے بڑی حد تک آزاد ہو چکی ہے۔ جہاں پچھلی دو عالمگیر جنگوں اور خود ہمارے ملک کے انقلاب نے بہت سارے رومانی تصورات اور اقدار کو بے آبرو کیا ہے وہیں بحیثیت مجموعی رومانی رجحانات پر بھی کاری ضرب کی ہے۔ جدید شاعری نے اسی ماحول میں آنکھیں کھولی ہیں۔ اس لئے وہ مجرد آدرش پرستی کا شکار نہیں ہوئی۔ تنہائی کا احساس بھی اس حقیقت پسندی کا ایک لازمی نتیجہ ہے، موجودہ حالات میں ایک باشعور اور حساس انسان نہ تو مطمئن ہو سکتا ہے نہ اُس سے پوری طرح مطابقت پیدا کر سکتا ہے۔ انسانی دوستی کا فلسفہ اور امن کی باتوں کے ساتھ انسانی تہذیب کو ختم کر دینے کی جو اندھی دوڑ نیوکلیر اسلحوں کے پردے میں جاری ہے وہ کوئی ایسی خوش آئند نہیں، دوسری طرف خود ہمارے ملک میں جمہوریت اشتراکی سماج سیکولرازم، قومی نقطۂ نظر محض نعرے ہیں جن کے پردے میں ذات پات رنگ نسل اور مذہبی تعصبات کو بڑھاوا مل رہا ہے، سماجی نا انصافی اور نابرابری فروغ پا رہی ہے، روحانیت اور مذہب کے نام پر مفاد پرستی اور سیاسی مصلحتوں کی دکانیں چل رہی ہیں، بڑے پیمانے پر قول اور عمل کا یہ تضاد انسان کو انسان سے دور کرتا ہے اور اس بیمار معاشرے میں صحت مند ذہن اپنے کو تنہا محسوس کرتے ہیں، یہ احساس تنہائی باہر سے لیا ہوا مستعار احساس نہیں بلکہ خود ہمارے حالات کا پیدا کردہ ہے۔ ہم اپنے خوابوں اور آدرشوں سے بچھڑ کر تنہا ہو گئے ہیں۔ یہ احساس تنہائی اگر موجودہ معاشرے کی خرابیوں اور بیماریوں کا احساس دلانے میں کامیاب ہو تو اسے محض اس لئے بُرا نہیں سمجھنا چاہئے کہ داخلیت بجائے خود کوئی شجر ممنوع ہے۔

جہاں تک ابلاغ کا سوال ہے عام طور پر یہ کہا جاتا ہے کہ جدید شاعری میں ابہام ہی نہیں بلکہ اشکال ہے ۔ اور جدید شعراء اپنا مافی الضمیر قارئین تک پہنچانے میں ناکام رہے ہیں ۔ یہ اعتراض بڑی حد تک سطحی ہے۔ ایک تو یہ کہ معترضین نے شاید کبھی سنجیدگی سے ابلاغ کے مسئلے پر غور نہیں کیا اور شاعر اور قاری کے رشتے کو بھی نظر انداز کیا ہے ۔ دوسرے یہ کہ جدید شاعری پر من حیثیت الکل یہ اعتراض اور بھی زیادہ بے بنیاد قرار پاتا ہے کیونکہ جدید شاعری میں واضح شاعری بھی ملتی ہے ۔ مبہم بھی اور چیستانی بھی ۔ سب پر ایک سانس میں حکم لگانا غلط ہے۔ ابہام کا ایک سبب تو یہ ہے کہ علامتیں نئی ہیں، پرانی علامتوں کو بھی نئی معنویت کے ساتھ استعمال کیا جا رہا ہے' دوسرا سبب یہ ہے کہ ہم براہ راست انداز میں دو اور دو چار سننے کے عادی ہو گئے ہیں اس نئے بالواسطہ طریقے سے کہی گئی بات جس میں وضاحت کی جگہ اشاریت ہو ہمیں مبہم معلوم ہوتی ہے۔ تیسرا سبب یہ ہے کہ بحیثیت مجموعی اُردو کا ناقد اور اُردو کے قارئین روایت پرست ہیں، کسی نئی بات کے روادار نہیں، تعصب بات کو سمجھنے کی اجازت نہیں دیتا۔ بلکہ بلا وجہ اعتراض کے لئے جواز ڈھونڈتا ہے ۔ شاعر اور قاری کے درمیان جب تک ہمدردی کا رشتہ نہ ہو ابلاغ کا مسئلہ سلجھ نہیں سکتا ـــــ جدید شاعری اپنے اسلوب کے لحاظ سے دو بڑے گروہوں میں تقسیم کی جا سکتی ہے ۔ پہلا گروہ پاکستان کے جدید شعراء کا ہے جن کے یہاں بعض سیاسی اور سماجی حالات نئی راہوں اور نئے اسالیب بیان کی شعوری تلاش نے ملکر ابہام کو راہ دی ہے ۔ دوسرا گروہ ہندوستان کے جدید شعراء کا ہے جن کے یہاں علامتیں نئی ہیں، مواد نیا ہے۔ احساس نیا ہے مگر ابہام بہت کم ہے ۔ اس شاعری پر

ابہام کا اعتراض بذاتِ خود ایک مبہم سی بات کو پھیلانے کے مترادف ہے۔ پچھلے دو برسوں میں ہندوستان سے جو مجموعے شائع ہوئے ہیں۔ ان کی فہرست پر ایک نظر ڈالنے سے یہ مسئلہ صاف ہو سکتا ہے، منیب الرحمٰن (بازدید) خلیل الرحمٰن اعظمی (نیا عہد نامہ) شہریار (اسم اعظم) شاذ تمکنت (تراشیدہ) محمد علوی (خالی مکان) کمار پاشی (پرانے موسموں کی آواز) بلراج کومل (رشتۂ دل) عمیق حنفی (سند باد اور انتخاب) زبیر رضوی (لہر لہر ندیا گہری) اور وحید اختر (پتھروں کا مغنی) ان میں سے بیشتر شعرا کی نظموں کے موضوعات بھی سماجی ہیں اور اندازِ بیان بھی بڑی حد تک واضح — جتنا ابہام ہے وہ شاعری کے لئے ضروری ہے ورنہ پھر شاعری اور نثر میں فرق ہی کیا رہ جائے گا — میں نے اوپر جن مجموعوں کے نام گنائے ہیں ان کے مطالعے سے نئی شاعری میں آوازوں اور موضوعات کے تنوع کے ساتھ نئے شعور و احساس کے اظہار کی مختلف صورتوں کا واضح تصور قائم کرنے میں خاصی مدد مل سکتی ہے۔

زاویۂ تنقید میں اتنی لچک ہونی چاہیئے کہ وہ غیر جانبداری کے ساتھ جدید شاعری کا مطالعہ کرے یوں بھی کوئی تنقید یا نصابِ تعلیم اس وقت تک مکمل نہیں ہو سکتا جب تک وہ ہمعصر ادب کا احاطہ نہ کرے پچھلے بیس پچیس برسوں سے ترقی پسند شعراء کی نظموں کا انتخاب اُردو نظم کے نصابوں میں جگہ پاتا رہا ہے تو کوئی وجہ نہیں کہ جدید شاعری کو نظر انداز کیا جائے۔ شاید نصاب میں یہ گنجائش پیدا کرنے سے بھی غلط فہمیوں کے دور ہونے میں کچھ مدد ملے۔ تدریس و تنقید کی پہلی شرط یہی ہے کہ غیر جانبداری اور دیانت کے ساتھ ادب پارے کو پہلے سمجھا جائے اور پھر اس کے بعد ان پر نقاد یا استاد اپنے نقطۂ نظر کی روشنی

میں حکم لگائے۔ جب تک تنقید بندھے ٹکے فارمولوں کے سہارے چلے گی جدید شاعری کو سمجھنے سمجھانے کی بات ہی بیکار ہے ہمارے یہاں کا طریقۂ تعلیم تو ابھی تنقید سے بھی زیادہ کٹر، قدامت پسند اور روایتی ہے، اس سے زیادہ توقعات وابستہ کرنا فضول ہے، البتہ ہمارے پرانے نقاد اپنی سنجیدہ تنقیدوں سے اس کے لئے راہ ضرور ہموار کر سکتے ہیں۔"

## زبیر رضوی

(۱) نئی شاعری سے مراد شعر کا وہ تخلیقی سرمایہ ہے جو آزادئ وطن کے بعد نئے شاعروں کے ذریعہ آج کے قاری تک پہونچا ہے شاعری کا یہ دور اپنے موضوعات اسلوب اور آہنگ کے اعتبار سے اپنے پہلے دور سے یقینی طور پر مختلف ہے اور یہی اس دور کی شاعری اور ترقی پسند شاعری کے درمیان حدفاصل ہے جہاں سے نئی شاعری لب لہجہ کی پہچان ممکن ہے، ترقی پسند ادب کے پیش نظر ایک واضح نظریہ ادب تھا جس کا رشتہ اس عہد کے سیاسی اور سماجی مقاصد سے جڑا ہوا تھا اشتراکی نظام حیات اور نظریہ ادب کو ترقی پسند ادیبوں نے اپنے فنی اظہار کا مقصود بنایا تھا لیکن نئی شاعری نے اپنے فنی اظہار کو فکر و خیال کے اعتبار سے آزاد رکھا اور اس نظام حیات اور نظریہ ادب کو اپنے فنی اظہار کے لئے قبول نہیں کیا جو ترقی پسند ادب کا لازمی جزو بن گیا تھا اس لئے نئی شاعری میں کسی اقبالی فلسفے، اشتراکی نظریہ یا کسی اور سیاسی اور سماجی محرکات کی تلاش بے سود ہو گی۔ نئی شاعری انسان کی آفاقی تنہائی، اضطراب، معاشرے کی بیشمار داخلی، خارجی الجھنوں، سائنسی اور صنعتی ترقی

کے ساتھ انسان کی دل گرفتگی، نئے تہذیبی تجربوں، زندگی کے چھوٹے چھوٹے حادثوں نفسیاتی، جنسی اور جذباتی ناآسودگیوں۔ مروجہ اقدار سے ناوابستگی اور ذات کے تلخ و شیریں تجربوں کو اپنا موضوع بنانے میں ایک حد تک کامیاب رہی ہے۔ نئی شاعری میں جذباتی اور عشقیہ محرکات اب نہ صرف کم ہوتے جارہے ہیں ان میں فکر و شعور کی گیرائی اور گہرائی شامل ہوتی جارہی ہے۔ نئی شاعری کا عشقیہ لہجہ بھی زمینی اور عصری ہے فکر و شعور کی گیرائی اور گہرائی کی ترسیل کے لئے جو سانچے نئے شاعر کے پاس ہیں وہ ان سانچوں سے قطعی.. مختلف ہیں جو ماضی میں کثرت استعمال سے اب برتنے کے لائق نہیں رہے۔

(۳) ایسا تو نہیں کہ اردو شاعری کے پچھلے تصورات اور Schools تمام تر مضحکہ خیز یا فرسودہ ہو چکے ہیں۔ جوشؔ، فراقؔ، فیضؔ، جعفری، مخدوم کے ادبی تصورات کو آج بھی رد کرنا ممکن نہیں لیکن اس دور میں اب اگر کوئی رومان سے انقلاب تک والا فارمولا سامنے رکھ کر یا کسی منشور میں گنائی گئی سیاسی اور سماجی اصطلاحات پر نظمیں Compose کرنے کی سنجیدہ کوشش کرے تو ایسا ہی احساس ہوگا جیسے کوئی انگرکھا پہنے۔ دوپلی ٹوپی سر پر رکھے جدید ترشے ہوئے لباسوں کے ہجوم میں جامہ زیب بننے کی احمقانہ کوشش کر رہا ہے۔ اردو ادب میں جب ترقی پسند تحریک کا سکہ رائج ہوا تو ماضی کے ہر ادبی تصور اور Schools کو فرسودہ اور مضحکہ خیز کہہ کر رد کر دیا گیا تھا اور اس عہد کی زندہ آوازوں کو بھی تنقید کی بے رحمی نے دار پہ چڑھا دیا تھا۔

شاعروں کی نئی نسل بھی ارد و قبول کا وہی انداز اپنا رہی ہے جو اس کے

پیشروؤں نے ترقی پسند تحریک کے ابتدائی دور میں اپنایا تھا یہی وجہ ہے کہ کل کے موضوعات، اسالیب اور آہنگ آج کے شاعر کو نقالی، فرسودگی اور نعرہ بازی کے علاوہ کچھ اور نہیں معلوم ہوتے جوش کے بھاری بھرکم ڈکشن سے لے کر مجاز اور ساحر کے ہلکے پھلکے رومانی ڈکشن تک کسی ڈکشن کو نئے شاعروں نے اپنی فکر کی ترسیل کے لئے قابل قبول نہیں سمجھا چونکہ ان کے موضوعات کا نیا پن نئے ڈکشن، نئی زبان، اور نئے اظہار کا متقاضی تھا اس لئے اگر نئی شاعری اپنے خیالات، تصورات، اور اسالیب کے نئے پن اور تازگی کی بنا پر پیشروؤں کے فنی اظہار کو اپنی فنکارانہ تسکین کے لئے قبول نہیں کرتی تو اسے بے ادبی یا ادبی سرکشی کا نام دینا زیادتی ہوگی۔

(۳) ہر عہد اپنے ادبی اظہار کے لئے اسلوب، زبان اور ہئیت کے نئے نئے سانچے ڈھالتا اور بناتا ہے ادب کا یہ نیا پن وہ فطری عمل ہے جس کی نفی یا مخالفت انسانی ارتقاء کو زنجیریں پہنانے کے مترادف ہے۔ ادب کسی عہد میں جامد نہیں رہ سکتا شمع کے ہر رنگ پہ سحر ہونے تک جلتے رہنے کا انداز غالب کے عہد سے اس عہد تک بھی پہونچا ہے اس لئے میں نہیں سمجھتا کہ آج کے شاعر میں اپنے اپنے عصری شعور اور احساس کی ذمہ داری نبھانے کی صلاحیت نہیں یا لمحہ بلمحہ وسیع تر ہوتے تہذیبی، علمی اور ذہنی افق کی ترجمانی کا بھرپور حق ادا کرنا آج کی شاعری کے بس میں نہیں۔ یہ ضرور ہے کہ آج کی شاعری ابھی پوری طرح اپنے عصری شعور و احساس کو اپنی فنکارانہ گرفت میں نہیں لے سکی ابھی بہت سی نئی... آوازوں میں نجھاؤ نہیں آسکا ان کی آوازوں کی بھرّاہٹ اور لرزیدگی سماعت کو ہموز نا آسودہ بنائے ہوئے ہے مگر یہ نغمہ پردازی کی وہ منزلیں بھی ہو سکتی ہیں

جن سے ہر نئی آواز کو " رہزن دمکین وہوش، بننے کی آرزو میں گزرنا پڑتا ہے ۔

(سم) نئی شاعری کے موجودہ اظہار ابھی ناکافی ہیں اور ان میں نئے تجربوں اور نئی وسعتوں کے امکانات ابھی باقی ہیں یہ بات آج کی نئی شاعری کے بارے میں خصوصی طور پر کہی جاتی ہے کہ وہ اپنے مافی الضمیر کو اپنے قاری تک پہونچانے میں ناکام ہے (نئی شاعری کی بیشتر نمائندہ مثالیں اس اعتراض کی زد میں نہیں آتیں) نئی شاعری کی مذکورہ ناکامی کا اصل سبب اس کا علامتی اظہار ہے جو اپنے پڑھنے والوں کا وسیع حلقہ ابھی تک پیدا نہیں کر سکا لیکن نئی شاعری کی ہر آواز اور ہر نمائندگی علامتی اظہار لئے ہوئے نہیں ہے۔ نئی شاعری کے مقبول عام نہ ہونے، قاری کو پوری طرح اپنی طرف متوجہ نہ کرنے کی وجہ یہ بھی ہے کہ نئی شاعری بغیر کسی " مستند مظاہرہ رقص " کے بعد اسٹیج پر یہ کہہ کر لائی گئی ہو کہ " ہونہار بروا کے چکنے چکنے پات " اور ہال تالیوں کے حوصلہ افزا شور سے گونج اٹھے مگر صبح کی اخباری رپورٹنگ میں " ہونہار بروا " کے بارے میں ایک لائن میں پڑھنے کو نہ ملے۔ دراصل اردو رسائل اور کتب کے قاری ابھی تک شاعری کے نئے اظہار سے مانوس نہیں ہو سکے کہ ان کے ادبی ذوق کی ویسی تہذیب اور تربیت نہیں ہو سکی جو ترقی پسند ادیبوں نے وسیع تر پیمانے پر اپنے عہد عروج میں کی تھی اور نتیجے میں کئی اوسط درجے کے شاعر صف اول میں شمار ہونے لگے آج بھی ہمارے ناقد اپنی طبع زاد فہرست میں نئی شاعری کے نمائندہ شاعروں کو شامل کرتے ہوئے کانپتے ہیں اور اپنے ادبی قد و قامت کے لئے چھوٹوں کی توقیر کو کسر شان سمجھتے ہیں (حال ہی میں آل احمد سرور نے "

"عصری ادب میں جدیدیت" کے موضوع پر شملہ میں منعقد ایک سیمنار میں اردو کے بعض جدید شاعروں کا ذکر اہمیت کے ساتھ کیا ہے جو ایک اچھی علامت ہے) آج کے عہد میں تنقید اور تخلیق کا یہی بیر، فاصلہ اور سوتیلا پن نئی شاعری کے مفہوم اور معنی کو آج کے قاری تک نہیں پہنچا سکا۔ (پاکستان میں ایسی کئی کوششیں کی گئی ہیں) اردو کے ادبی رسائل کی محدود اشاعت، اردو زبان کی سمٹتی ہوئی ملک گیر حیثیت، نئی کتابوں کی مایوس کن نکاسی"..... درسگاہوں کے نئے ادبی رجحانات سے لاعلمی کے ساتھ ساتھ خود نئے شاعروں کی وہ مختلف آوازیں جو ایک دوسرے کے نئے پن کو تسلیم کرنے سے انکار کر رہی ہیں نئی شاعری کی مقبولیت پڑھے جانے اور پسند کئے جانے کے امکانات کو وسیع تر کرنے میں حائل ہیں۔ ادبی رسائل کے علاوہ اردو کے نیم ادبی رسائل اخبار، ادبی انجمنیں، جلسے، مشاعرے بھی نئی شاعری کی آوازوں کی گونج سے نا آشنا ہیں کہ نئی شاعری نے ان سب میں اپنی شرکت اور داخلے پر خود ساختہ پابندی لگا رکھی ہے اور یوں نئی شاعری "جنگل میں مور ناچا کس نے دیکھا" کے مصداق چند رسالوں اور کتابوں اور بحثوں میں قید ہو کر رہ گئی ہے جب کہ اس کے پیشروؤں نے ان سب کوچوں کی خاک بھی چھانی اور انہیں اپنی اقلیم سخن کا مطیع بھی بنایا نئے شاعروں نے نہ ابھی تک کوئی نام رکھا ہے اور نہ ہی ابھی تک خود کو منوانے یا اپنی پہچان کے لئے کوئی چوٹی کی کانفرنس کی، نئے شاعروں نے اپنی تخلیق کے معنی اور مفہوم کو پھیلانے کی شعوری کوشش اپنی کتابوں کے دیباچے لکھ کر کی ہے۔ اس کے علاوہ نئی شاعری پر مضامین، ادبی تخیل، تبصرے، تجزیاتی مطالعے، خطوط

نئی شاعری کے ابہام و تفہیم میں معاون ثابت ہوئے ہیں ۔

(۵) ہمارے یہاں ہر نئے شاعر نے نئی شاعری کی قدر و منزلت کے یقین کے لئے اپنی ایک فہرست بنا رکھی ہے ممکن ہے یہ بدعت آپکو میرے یہاں بھی ملے مگر اس کی وضاحت کر دوں میرے خیال میں ہمارے نئے شاعروں میں بھی دو گروپ ہیں ایک وہ جس کی شاعری علامت اور ابہام سے بہت قریب ہے دوسرا وہ گروپ جس کی شاعری علامت اور ابہام کی ژولیدگی سے بچتی ہوئی رمزیت اور غنائیت کے زینوں سے فنی اظہار کی بلندیوں تک پہونچنے میں کامیابی حاصل کر رہا ہے نئی شاعری کے ان دونوں گروہوں میں موضوعات، احساسات اور تصورات کی بڑی یک رنگی ہے مگر اظہار اور آہنگ میں یہ ایک دوسرے سے کہیں بہت مختلف اور کہیں کم مختلف ہیں نئے شاعروں میں بیشتر نے اپنی کلاسیکی روایات اور ادبی سرمایے سے فنی استفادے کو ضروری سمجھا ہے اور اس کی چھاپ ان کی تخلیقات میں کہیں گہری اور کہیں ہلکی جھلکتی ہوئی نظر بھی آتی ہے نئے شاعروں میں ایسے بھی ہیں جنھیں کلاسکی اور اپنے ادبی سرمایے سے کوئی فنی لگاؤ نہیں لیکن اس قبیل کے شاعروں نے اپنے پیشروں کی فنی ریاضتوں سے پورا پورا فائدہ اٹھایا ہے اس لئے نئے شاعروں اور نئی شاعری کی قدر و منزلت کا تعین یا احتساب کرتے وقت ہمیں ان وضاحتوں کو ذہن میں رکھنا چاہیئے ۔

میں مجموعی طور شاعری کے ان دو مختلف رنگوں کو اپنے عصری شعور دو اس کے مختلف مگر لازمی اظہار سمجھتا ہوں میرے نزدیک پہلے گروپ کے قابل ذکر شاعر، بلراج کومل (میری نظمیں، رشتۂ دل) قاضی سلیم، باقر مہدی،

(شہرآرزو کے بعد) شفیق حنفی، بل کرشن اشک، عادل منصوری، احمد ہمیش .. کمار پاشی ہیں اور دوسرے گروپ کے قابلِ ذکر شاعر خلیل الرحمان اعظمی (کاغذی پیرہن، نیا عہد نامہ) معصوم رضا راہی (اجنبی شہر اجنبی راستے) شاذ تمکنت (تراشیدہ) وحید اختر (پتھروں کا مغنی) شہریار (اسمِ اعظم) محمد علوی (خالی مکان) بشیر بدر، شوقی۔ شہاب جعفری (سورج کا شہر) محمود سعیدی (گفتنی) ندا فاضلی اور عزیز قیسی ہیں اگر آپ مجھے میرا نام بھی نئے شاعروں میں شریک کرنے کی اجازت دیں تو میں اس آخری گروپ میں خود کو شامل کر دوں گا۔

ہمارے نصاب میں اختر الایمان، سردار جعفری، مجاز، ساحر، وجد تو آچکے ہیں اب ضرورت اس بات کی ہے نئے نصابوں میں اس نئی شاعری کو بھی نمائندگی ملے جس کی پہچان اور تعارف کے لئے آپ نے یہ سوالنامہ ترتیب دیا ہے اس کے علاوہ ہماری درس گاہوں اور اساتذہ کو بھی نئے ادب اور نئے فنکاروں کے تخلیقی عمل سے اتنا ہی باخبر رہنا چاہیئے جتنا وہ مہنگائی الاؤنس اور اپنے تبدیلیوں سے باخبر رہتے ہیں ہمارے ناقدوں کو بھی ان زینوں تک پہونچنا چاہیئے جہاں نئی شاعری اپنے تخلیقی عمل کے بیس سال پورے کرکے ان کی آمد کا انتظار کر رہی ہے در اصل نئے ناقد پیدا نہیں ہو رہے ہیں تحقیق نے پرانے دواوین کی ایڈیٹنگ سے پچھلے شعراء کی سات پشتوں کی شجرہ خوانی، کا چلن عام کرکے ادب کے ہر نئے طالب علم کو پی ایچ ڈی کی ڈگری دلادی، اب ادب کے جدید ... رجحانات سے خود کو متعارف کرنے کے لئے وہ غریب کیسے نئے رسالوں

کتابوں کی ورق گردانی کرے کہ اس سے نیک نامی ملتی ہے اور نہ ہیڈ آف دی ڈیپارٹمنٹ کی خوشنودی۔

## محمد علوی

(۱) نئی شاعری سے مراد وہ شاعری ہے جو آج کی جارہی ہے اور کل نہیں کی جارہی تھی۔ نئی شاعری اور پرانی شاعری کے درمیان حد فاصل بھی یہی آج اور کل ہیں اور نئی شاعری اور ترقی پسند شاعری کا مختلف بھی اس لئے ہیں کہ ان کے بیچ آج اور کل آگئے ہیں۔ ترقی پسند شاعری سے نئی شاعری آگے ہونے کی وجہ بھی یہی آج اور کل ہیں (یہ بات تو ترقی پسندوں ہی کی سکھائی ہوئی ہے کہ ماضی سے مستقبل زیادہ شاندار ہوتا ہے)

(۲) وقت کے ساتھ ساتھ تصورات اور مسئلے مسائل فرسودہ ہوتے جاتے ہیں لیکن بعض تصورات ایسے بھی ہوتے ہیں جو بہت لمبے عرصے تک اپنے میں تازگی اور نیا پن قائم رکھتے ہیں۔ میرؔ، غالبؔ، اقبالؔ اور فیضؔ کی شاعری کا کچھ حصہ اسی لئے آج بھی پسند کیا جاتا ہے کہ اس میں انہی تصورات کا اظہار کیا گیا ہے۔

(۳) یہ سوال ذرا ٹیڑھا ہے۔ جہاں تک میرا خیال ہے شاعر کے لئے ضروری نہیں کہ وہ ان تمام باتوں کو ملحوظ خاطر رکھے، پھر بھی شاعر جس دور میں سانس لیتا ہے، اس دور کی چھاپ اس کی شاعری میں آہی جاتی ہے، اس لئے نئی شاعری میں بھی آج کے دور کی تمام بوریت، بے کیفی، اکتاہٹ اور اکیلے پن کا احساس پایا جاتا ہے!

اس لحاظ سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ نئی شاعری آج کے فرد کی کیفیت کو اجاگر کرنے کی پوری پوری کوشش کر رہی ہے۔

(۴) شاعری کے لئے کیا کافی ہے اور کیا نہیں، یہ سوال ہی غلط ہے، شاعری کوئی فارمولا نہیں کہ اسے ناپا تولا جا سکے، اسے تو ہم مکمل طور پر ہی اچھی یا بری کہہ سکتے ہیں۔ یہ بات میں وثوق سے کب کہہ سکتا ہوں کہ نئی شاعری اپنے مافی الضمیر کو قارئین تک پہونچانے میں بری طرح ناکام رہی ہے اور نہ ہی ناقدین نے اس کے مافی الضمیر تک پہونچنے کی کوشش کی ہے ورنہ قاری اور شاعری کے درمیان یہ فاصلہ نہ رہتا! اور ساتھ ہی ساتھ شاعروں نے بھی اس بات کو کوئی اہمیت نہیں دی، بلکہ جھلا کر اپنا رشتہ ہی قاری سے توڑ بیٹھتے ہیں۔

(۵) نئی شاعری میں ابھی تک کوئی سردار جعفری یا کیفی اعظمی پیدا نہیں ہوا جس کی شاعری کو پڑھ کر نئی شاعری کی حدود کا تعین کیا جا سکے! یہ فخر تو ترقی پسند شاعری کو ہی حاصل ہو سکا تھا۔

(۶) اس سوال کا جواب بہتر ہے آپ کسی پروفیسر سے پوچھیں۔

ختم شد

## نسیم بک ڈپو کی ادبی کتابیں